MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

CORNELIUS VON FABRICZY

MEDAILLEN

HERMANN SEEMANN
NACHFOLGER LEIPZIG







MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON JEAN LOUIS SPONSEL

IX. CORNELIUS VON FABRICZY:

MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON

JEAN LOUIS SPONSEL

IX.

CORNELIUS VON FABRICZY: MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

CORNELIUS VON FABRICZY

MIT 181 ABBILDUNGEN

ZWEITES TAUSEND



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

Ignaz Fletzer

dem lieben Jugendfreunde, dem treuen Gefährten des Alters

herzlichst zugeeignet.

Gedruckt bei E. Haberland in Leipzig-R.

Die Medaillen des Quattrocento.

I. Einleitung.

Denkmünzen oder Medaillen sind münzenähnliche Metallscheiben, die nicht als Geldstücke dem öffentlichen Verkehr dienen sollen, sondern ausschliesslich für Erinnerungszeichen an Personen oder Begebenheiten bestimmt sind. Als solche kennzeichnen sie die Reliefdarstellungen ihrer beiden Seiten, gewöhnlich einen Bildniskopf auf der Vorderfläche (Avers), eine allegorische oder symbolische, seltener eine historische Scene auf der Rückseite (Revers) darbietend. In beiden soll ihr Schöpfer seine individuelle Kunst verkörpern; er soll dem Bildnis geistigen und seelischen Gehalt, der Allegorie eigentümliches, von seiner persönlichen Anschauung und Begabung durchdrungenes Leben einflössen, so dass seine Arbeit aus ihrem engen Bereiche heraus zu dem Betrachter als echtes Kunstwerk spricht, indem sie ihm ein Stück der Seele ihres Bildners enthüllt.

Im Sinne dieser Definition hat die antike Kunst die Medaille nur in beschränkter Weise gekannt. Denn sowohl einzelne griechische und römische Werke dieser Art, die zum Gedächtnis historischer Personen und Ereignisse geprägt wurden, als auch die Kaisermedaillons, die mit einem Goldstücke des Augustus beginnen und dem prächtigen, jüngst bei Sinigaglia aufgefundenen Medaillon König Theoderichs endigen, waren durchweg offizielle, genau nach dem herrschenden Münzfuss ausgeprägte, kursfähige Stücke, mochten sie von den Herrschern auch als blosse Ehrenzeichen verteilt worden sein. — Am nächsten stehen dagegen der modernen Denkmünze die seit etwa Mitte des fünften Jahrhunderts, also in später Kaiserzeit aufgetauchten sog. Contorniaten. Es sind dies grosse münzenähnliche Kupferstücke, aus Anlass der öffentlichen Spiele und Schaustellungen geprägt und den Zuschauern verschenkt oder verkauft, mit Darstellungen siegreicher Wettläufer oder Wagenlenker, verstorbener, um die Spiele besonders verdienter Kaiser, oft aber auch mythologischer sowie den Epen Homers entnommener Scenen, endlich auch mit Bildnissen berühmter Dichter und Philosophen geziert. Da sie allem Anscheine nach privaten Ursprungs und mit den Courantmünzen ohne jeden Zusammenhang waren, so können wir sie allerdings als episodische Vorstufen der modernen Medaille betrachten. [1])

Geläufiger war der Begriff der Denkmünze — das Benutzen des Münzbildes zur Darstellung denkwürdiger geschichtlicher Personen und Ereignisse — dem Mittelalter. Allein die hierher gehörigen Stücke (ein Brakteat Bernhards von

[1]) Vgl. hierüber u. a. A. von Sallet, Münzen und Medaillen. Berlin 1898, S. 72, 100, 106 und 193.

Sachsen, seine Erhöhung zum Herzog feiernd; ein anderer Boleslaws von Polen, aus Anlass seiner Bussfahrt nach Gnesen geschlagen; Denare der Herzöge von Böhmen mit zierlichen Bildern profaner und geistlicher Begebenheiten, ja sogar mit dem Kopf des bösen Feindes; Denarenfolge der Lütticher Bischöfe aus dem 12. Jahrhundert mit teils heiligen, teils profanen Darstellungen) bleiben immer noch kursierendes Geld, decken sich also nicht völlig mit dem, was wir unter Medaillen verstehen. In diesem strengeren Sinne kennen wir nur einige wenige ausschliessliche Schmuckstücke oder Ehrenzeichen aus dem Mittelalter. Solche sind das grosse, mit mehrfachem Perlenband eingefasste Goldstück des mächtigen Merowingerkönigs Dagobert I. (622—638); ein ähnliches von Ludwig dem Frommen (814—840), das sich schon durch seine ungewöhnliche Dicke nicht als Münze, sondern als offizielles Ehrenzeichen erweist; endlich das brakteatenartige Prachtmedaillon mit dem von breiter Filigranumrandung eingerahmten Bildnis Heinrichs I. (916—936), vielleicht wie unsere Orden an einen Vornehmen des kaiserlichen Hofes als Ehrengabe verliehen.[1])

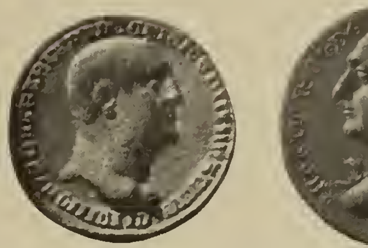
Den völligen Charakter von Denkmünzen tragen aber erst zwei nach Stil, Format, Ausstattung und Inhalt zusammengehörige Stücke, welche von dem letzten der eben erwähnten durch den Zeitraum von beinahe einem halben Jahrtausend getrennt sind. Es sind die ungewöhnlich grossen (9 bez. $9^1/_2$ cm Durchmesser haltenden), seit dem sechzehnten Jahrhundert in der Gelehrtenwelt berühmten und viel diskutierten Medaillen mit den Bildnissen der Kaiser Konstantin zu Pferde und Heraklius im Brustbild auf den Vorderseiten, mit der Darstellung des Lebensbronnens bezw. der Ueberführung der heil. Kreuzesreliquie nach Konstantinopel auf den Rückseiten.[2]) Wie aus den Inventaren des Kunstbesitzes Johanns von Berry (1340—1416), des Bruders König Karls V. von Frankreich, jüngst festgestellt wurde, befanden sich beide Stücke schon 1402 in der Kunstkammer des Herzogs, des grössten Liebhabers und Sammlers des vierzehnten Jahrhunderts, unter einer Anzahl Goldmedaillons mit den Bildnissen römischer Kaiser — mittelalterlichen Nachschöpfungen der Antike, die den Schein des Alters erwecken sollten. Freilich gelang diese Absicht den Künstlern, die unsere beiden Medaillen spätestens im letzten Dezennium des vierzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich wohl schon etwas früher geschaffen hatten, nur zu kleinem Teile. Ihre Auffassung in Typen und Kostümen trägt durchaus das Gepräge der flandrisch-burgundischen Kunst des ausgehenden Mittelalters, wie sie in den Schöpfungen der Bildschnitzer, Goldschmiede, Miniatoren, Teppichwirker den ganzen Westen Europas in ihrem Banne hielt. Ihren Zusammenhang mit der höfischen Kunst jener Epoche dokumentieren unsere Stücke aber vor allem darin, dass sie — obwohl scheinbar mit der Absicht der Nachahmung der Antike geschaffen — das Vorbild ihrer Anordnung nicht dieser, sondern den mittelalterlichen Siegeln in ihrem heraldisch-ornamentalen Stil entlehnen. Von ihnen kommt das Format, die reiche Umschrift, die Darstellung des Kaisers zu Pferde. In einem jedoch weichen sie wesentlich sowohl von den Siegeln als überhaupt von allen bisherigen Medaillen ab: sie sind nicht — wie diese es durchaus waren — geprägt, sondern gegossen und hinterher ciseliert.

Suchen wir auf dem Gebiete der Medaille indes nach den ältesten Zeugnissen einer mit völliger Freiheit und feinstem Verständnis unternommenen Wiederbelebung der Antike, so führt unser Weg

[1]) Ueber die Denkmünzen im Mittelalter vergleiche man: Zeitschrift für Numismatik XIII, 322ff. und A. von Sallet a. a. O. S. 174ff.

[2]) Abbildungen der höchst merkwürdigen beiden Stücke finden sich in der Revue numismatique 1890, Taf. IV—VI und im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Bd. XVIII. Taf. XXII und XXIII.

über die Alpen nach Padua, das durch die Traditionen seiner Gelehrtenschule und das lebendige Vorbild seines hochgeehrten Gastes Petrarca (der u. a. auch zuerst römische Münzen sammelte) das ganze Mittelalter hindurch bis zum Anbruch der Renaissance vor allen anderen Stätten auf den Kultus der Antike gewiesen war. Hier liessen die Tyrannen der Stadt, Francesco Carrara, Vater und Sohn — Glieder jenes Fürstengeschlechts, das zuerst in Italien das Banner der Antike erhoben, zuerst der antiken Ruhmesidee gehuldigt hat — aus Anlass der Wiedererlangung ihrer Herrschaft im Jahre 1390 zwei Denkmünzen prägen, in denen wir die Ahnen der weitverbreiteten, glänzenden Nachkommenschaft zu erblicken haben, die als „Medaille der Renaissance" unsere Bewunderung in so hohem Masse erregt. Beide Stücke, wovon sich Exemplare bis auf unsere Tage erhalten haben, sind völlig im Geiste der Antike gehaltene Nachahmungen römischer Kaisermedaillons (Fig. 1)[1]. Bei fast identischer, den mittelalterlichen Münzen der Carrara entnommener Rückseite mit der Darstellung eines Karrens als sprechendes Wappen der Familie, zeigt die Vorderseite der einen Denkmünze das Bildnis Francescos II. Auffallend — bis auf den charakteristischen Halsausschnitt — ähnelt es demjenigen des Vitellius auf dem Sesterz dieses Kaisers, während die Büste des Vaters in der eigentümlichen Schulteransicht und der Drapierung mit dem Paludamentum nur entfernter an spätere Medaillons des Commodus und Septimius Severus erinnert. Trotzdem haben beide durchaus individuelle Auffassung und sind für die Zeit ihrer Entstehung künstlerische Meisterleistungen.[2]) Aus der gleichen Zeit besitzen wir aber auch drei von der venezianischen Stempelschneiderfamilie der Sesto geprägte medaillenartige Probestücke (sog. „essays" oder „testons" der Stempelschneider) mit Namen und Daten (1393 und 1417) versehen. Sie zeigen auf dem Avers direkte Kopien der Kaisermünzen Galbas und eines griechischen



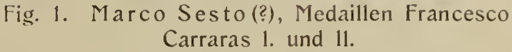


Fig. 1. Marco Sesto (?), Medaillen Francesco Carraras I. und II.

Münzbildes (Alexander d. Gr. oder Antiochos von Syrien), auf der Kehrseite eine stehende Gestalt (Venetia?) und eine mythologische Scene (Raub der Persephone oder Befreiung der Andromeda). Mehr noch als die Carraramedaillen sind es direkte, bewusste Nachbildungen römischer Kaisermedaillons. Da sie mit jenen

[1]) Die Vorlagen zu den Illustrationen unsrer Schrift sind zum grössten Teil den Werken von Heiss und Friedländer, dem Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, demjenigen der Kaiserlich österreichischen Museen, den Katalogen der Kabinette zu Florenz und London, sowie den numismatischen Zeitschriften entnommen; zu kleinerem Teil aber sind sie nach Abgüssen hergestellt, die wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Vorstände der Münzsammlungen zu Berlin, Wien, Mailand und Florenz, ferner des Herrn Prosper Valton zu Paris verdanken. Ihnen allen sei für die freundlich gewährte Erlaubnis zur Reproduktion der Abgüsse an dieser Stelle nochmals unser verbindlichster Dank wiederholt.

[2]) Der lange geführte Streit darüber, ob diese Medaillen, wie Julius Friedländer, der verstorbene Direktor des Berliner Münzkabinetts schon 1868 behauptet hatte, originale und gleichzeitige Prägungen oder blosse Restitutionen, d. h. in späterer Zeit im alten Stil verfertigte Stücke seien, ist vor kurzem endgiltig im Sinne des genannten Gelehrten entschieden worden. In einem der oben erwähnten Inventare des Herzogs von Berry findet sich nämlich schon 1401 ein Bleiabguss der einen Carraramedaille verzeichnet, wodurch zugleich ihre Entstehung im Zeitraum zwischen 1390 und 1401 festgelegt wird.

im übrigen auffallende Stilähnlichkeit besitzen, hat man neuerdings auch die Carraramedaillen für wahrscheinliche Arbeiten der Sesto erklärt, — vielleicht desselben Marco, der 1393 das Probestück mit der Galbabüste verfertigte.[1])

In Padua also stand die Wiege der modernen Denkmünze. Allein ihren Erstgeborenen fehlte die unmittelbare Nachkommenschaft, und es verging noch ein halbes Jahrhundert, ehe Vittor Pisano, der geniale Sohn des benachbarten Verona — wohl ohne Kenntnis jener Vorläufer — den von ihnen erheblich abweichenden Typus der Renaissancemedaille schuf und in einer Reihe glänzender Werke sofort zu jener Vollendung erhob, die sie in der Folge kaum wieder erreicht, nie übertroffen hat (s. das Nähere im nächsten Abschnitt). — Uebrigens unterscheiden sich jene paduanischen Frühwerke, wenn sie auch dem Begriffe der modernen Medaille durchaus entsprechen, doch in einem Punkte wesentlich von den Produkten, die das Quattrocento — die Blütezeit dieses Kunstzweiges — hervorbrachte: jene waren geprägt, während diese mit ganz vereinzelten Ausnahmen durchweg gegossen wurden. Wenige Worte über die Technik der Herstellung der Medaillen des fünfzehnten Jahrhunderts müssen an dieser Stelle genügen.

Die Unvollkommenheit des Prägeverfahrens, das zu jener Zeit in den Windeln lag, veranlasste die Künstler, dem Guss vor der Prägung den Vorzug zu geben, da er ihnen weder in Hinsicht auf die Grösse der Stücke, noch auf die Höhe ihres Reliefs Schranken setzte. Die Gussmodelle wurden dabei auf die Art gewonnen, dass die Künstler — zumeist Bildhauer, vereinzelt aber auch Maler und Architekten — die Bildnisse und Kehrseiten in Wachs formten, einem Stoffe, dessen Bildsamkeit der Verkörperung ihrer intimsten Absichten und Qualitäten auf das günstigste entgegenkam. Das erst vor kurzem aufgefundene Modell zu einer der bekanntesten Schaumünzen des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, jener des Filippo Strozzi, scheint indes noch eine zweite Art der Herstellung zu bezeugen, die vielleicht bloss vereinzelt, jedenfalls aber erst in späterer Zeit zur Anwendung kam: dasselbe ist erhaben aus einer Eisenscheibe herausgeschnitten.[2]) — Von dem auf die eine oder andere Weise zu stande gebrachten Modelle wurde sodann in Formsand eine vertiefte Form verfertigt und gewöhnlich mit Bronze, seltener mit Blei, Gold oder Silber ausgegossen. Die so gewonnene Medaille musste endlich noch zumeist mehr oder weniger ciseliert werden, um Unvollkommenheiten im Gusse verschwinden zu machen. Die besten Meister verstanden es jedoch, diesen so tadellos und scharf herzustellen, dass er das Originalmodell in voller Schönheit mit dem Cachet der Hand seines Schöpfers wiedergab und des Nachciselierens nicht bedurfte. Solche unberührte Exemplare haben selbstverständlich den Vorzug vor ciselierten, weil bei diesen der Reiz der unversehrten, warmen Epidermis auf alle Fälle, oft überdies aber durch zu viele oder zu scharfe Ciselierung auch die Feinheit des ursprünglichen Ausdrucks und der Form verloren gegangen sind. Vorder- und Rückseite erhielten gewöhnlich um den Rand rund herum laufende Inschriften;

[1]) Alle hier in Betracht kommenden Fragen behandelt mit gewohnter Gründlichkeit und in überaus anregender Darstellung J. von Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, in Bd. XVIII (1897) des Jahrbuchs der k. österreich. Kunstsammlungen.

[2]) Gegen diesen von berufener Seite (A. v. Sallet) aufgestellten Ursprung und Zweck des fraglichen Modells ist von einer nicht weniger zuständigen Autorität, wie uns dünkt, begründete Einsprache erhoben worden mit dem Hinweis darauf, dass das Eisenmodell „zahlreicher Feinheiten und besonders liebevoll und charakteristisch gepflegter Züge entbehrt, welche die Bronzemedaille, die danach gegossen sein soll, in so hohem Masse auszeichnen und nicht etwa blosse Zuthat der Ciselierung sind. Das Eisen ist also wohl, auch wenn es alt ist, jedenfalls erst nach der Medaille gearbeitet.“ (J. Menadier).

zuweilen wurde auch das ganze Feld des Revers mit einer solchen gefüllt. Sie wurden in der Regel schon am Wachsmodell angebracht und kamen dann im Guss erhaben heraus; zuweilen schnitten die Bildner sie aber auch erst vertieft in den fertigen Bronzeabguss hinein. Nur auf einem kleinen Bruchteil des uns überkommenen Medaillenvorrats verzeichneten die Künstler auch ihren Namen oder dessen Initialen. Schliesslich ward der Oberfläche eine feine, sorgfältig gemachte Patina von warm brauner, oft auch ins Grünliche spielender, bisweilen auch ganz dunkler Farbe, — und damit jener Reiz der Reflexwirkungen verliehen, der die verborgenen Feinheiten dieser kleinen Meisterschöpfungen erst ganz ans Licht zu zaubern vermag. Freilich ist die Patina oft auch zu dick und schwarz geraten, wo sie dann den Effekt ebenso schädigt, wie eine durch Reiben oder Putzen blossgelegte Oberfläche.

Mit der Annahme des Gussverfahrens statt des Prägens vollzog die Medaille ihre völlige Loslösung von der Münzwerkstatt und stellte sich auf durchaus selbständige Füsse. Fortan ist es nicht mehr der Handwerker, der in mühsamer Arbeit den Stempel für ihre Prägung schneidet; es ist der Künstler, der ihr in einer Technik, die sein freiestes Walten über dem Stoffe erlaubt, den vollen Hauch seiner Persönlichkeit einzuflössen vermag und sie damit in die Region der hohen Kunst erhebt. —

Der vorstehend charakterisierten Gussmedaille tritt erst zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die geprägte Schaumünze als Rivalin zur Seite. Die inzwischen vervollkommneten Hilfsmittel der Münzprägung mussten umsomehr dazu reizen, sie auch für die Medaille zu verwenden, als durch die Widerstandskraft des Prägestempels zugleich die vorteilhafteste Ausnutzung des einmal hergestellten Modells ermöglicht wurde. In der That waren es denn auch zwei berühmte Münzmeister, Francia und Gambello, die die Prägung von Denkmünzen zuerst in grösserm Umfange einführten. Wir werden im Verlaufe unserer Ausführungen sehen, wie das neue Verfahren im Cinquecento immer mehr Gunst fand und die Gussmedaille schon um 1550 fast gänzlich verdrängt hatte, — keineswegs zum Vorteil der künstlerischen Gediegenheit der Erzeugnisse dieses Kunstzweiges, der immer tiefer sinkt, um schliesslich im siebzehnten Jahrhundert dem allgemeinen Verfall der Künste auch mitzuerliegen.

Was war nun aber der Grund, dass die Medaille während der Jahrhunderte der Sonnenhöhe italienischen Lebens, italienischer Kultur und Kunst jene allgemeine Beliebtheit und Verbreitung fand und zu jener Vollendung gedieh, wie sie ihre Meisterschöpfungen einerseits, andrerseits die grosse Zahl der uns überkommenen Stücke verraten?

Mit der Umwandlung der mittelalterlichen Standesexistenz zum modernen Individuum bemächtigte sich des Menschen der Renaissance in vollem Masse wieder der antike Ruhmessinn. Mit dem ganzen ungestümen Drang, der jene Zeit in allen ihren Regungen erfüllt, dürstet er nach der Verherrlichung seiner Persönlichkeit durch litterarische oder künstlerische Monumente, um ihr Andenken über die Grenzen des irdischen Daseins hinaus zu erstrecken. Da bot sich denn die Denkmünze unter anderen als vorzüglich geeignetes, bequemes Mittel dar. War es doch auch für die bescheideneren Wünsche solcher erreichbar, die zur Stillung ihres Ruhmesfiebers nicht gleich Statuen und Paläste errichten, oder gar Tempel und Städte gründen konnten. Ja die Medaille versprach — und behielt in mehr als einem Falle in der That — eben wegen ihres anspruchslosen Charakters gesicherteren Bestand, als manches prunkvollere Denkmal, das nur zu oft dem Hass der Parteien oder dem geänderten Zeitgeschmack zum Opfer fallen musste. — Jedes halbwegs erinnernswerte Lebensmoment konnte so durch ein in seiner Art vollkommenes Werk von Künstlerhand verewigt, dieses selbst in vielen Exemplaren an gleichge-

stellte Freunde und Verwandte verschenkt, als Zeichen fürstlicher Huld an Lieblinge oder bewährte Diener verliehen, an befreundete auswärtige Höfe verschickt, in die Fundamente neubegründeter Monumentalbauten versenkt werden. Als tragbares Denkmal begleitet die Medaille so alle grossen Ereignisse im Leben des Individuums und seiner Familie, später auch des Staates. In diesem Sinne kann man die Medailleurkunst mit Recht als die Kunst der Renaissance par excellence bezeichnen. Mit ihr wird sie geboren; im Dienst ihrer Bestrebungen entfaltet sie sich zu ungeahnter Verbreitung und höchster Vollendung; mit dem Versiegen ihrer Strömungen und Ideale sinkt sie sowohl von ihrer künstlerischen Höhe als ihrer Bedeutung — wir möchten sagen — eines Kultursymbols herab. Jahrhunderte lang fristete sie dann im blossen Dienste der Höchsten der Erde — als Gedenkzeichen der Geburt, des Regierungsantritts, der Vermählung von Fürsten und Königen — ein glänzend-kümmerliches Dasein, bis ihr in unsern Tagen endlich eine Auferstehung zu neuem, vielversprechendem Leben beschieden ward.[1])

Bei den vorherbetonten Eigenschaften der Denkmünze ist es nicht zu verwundern, dass sie sofort zum beliebten Gegenstand des Sammeleifers wurde. Die frühsten Förderer der neuerschaffenen Kunstübung waren zugleich die ersten Sammler ihrer Erzeugnisse. Schon vorher sind wir in der „Kunst- und Wunderkammer“ des Herzogs von Berry den zu seiner Zeit einzig existierenden Schaumünzen begegnet. Die Este von Ferrara sorgten nicht nur für die vollständige Folge von Medaillen ihres Geschlechts, sondern liessen sich von den übrigen Herrscherhäusern deren Stücke zusenden, wie sie auch ihre Günstlinge und Getreuen auf Denkmünzen verewigten. Ihrem Beispiel folgten andere fürstliche Familien: die Gonzaga im kleinen Mantua, das dank der Pflege seiner Herrscher verhältnismässig die meisten Medailleure hervorgebracht hat; die prachtliebenden Sforza von Mailand, sowie die Herren von Rimini und Urbino; Alfons von Neapel, der nicht nur die Medaillons berühmter Römer in kostbarer Verwahrung hütete und sich durch deren Anblick zur Nacheiferung angespornt fühlte, sondern auch einer der ersten war, der an seinem Hof der neuen Kunstübung eine fruchtbare Stätte bereitete und sich mit Vorliebe mit ihren Schöpfungen umgab; endlich Papst Paul II., dessen weitberühmtes Kabinett von Gemmen und Medaillen gewiss neben den Wunderwerken der Antike auch die Produkte seiner eigenen Zeit umfasste, — Zeugnis dessen die Denkmünzen des Papstes selbst, die man erst in unseren Tagen aus den Fundamenten des von ihm erbauten Palazzo di Venezia hervorgeholt hat. Ja, dass die Medailleure selbst die durch sie geschaffenen Kunstwerke hoch schätzten, dafür besitzen wir in dem 1512 verfassten Testamente Giancristoforo Romanos (den wir in der Folge kennen lernen werden) einen interessanten Beweis. Er führt darin unter den Gegenständen seiner Kunstsammlung 34 Bronze- und 87 Silbermedaillen auf, wovon mindestens die ersteren sicher Arbeiten der Renaissance waren. — Wie sodann die Medici von Florenz als Kunstsammler im allgemeinen alle die Genannten überragen, so gewähren uns die Inventare ihrer Schätze auch im besonderen einen näheren Einblick in ihren Besitz an Medaillen. Während das vom Jahre 1456 neben 53 goldenen und 300 silbernen Denkmünzen, die dem Stoffe nach wohl ausschliesslich der Antike angehörten, erst 37 bronzene, also moderne Stücke enthält, verzeichnet die Verlassenschaftsaufnahme beim Tode Lorenzos des Erlauchten im Jahre 1492 neben der goldenen Medaille Cosimos des Alten schon 1844 bronzene. So beträchtlich war der Besitz der Familie gerade an

[1]) Vgl. über dieselbe A. Lichtwark, Die Wiederbelebung der Medaille. Dresden 1897. Roger Marx, Les médailles françaises depuis 1789. Paris 1897, und Les médailles contemporaines. Paris 1898; endlich W. Loehr, Wiener Medailleure. Wien 1899. —

modernen Schaumünzen in wenig mehr als einem Menschenalter gewachsen. Auch die Grossherzöge aus Mediceerstamme liessen sich in der Folge die Mehrung dieses Schatzes besonders angelegen sein, und so ist denn Florenz so glücklich, in dem heute im Nationalmuseum musterhaft aufgestellten Medagliere mediceo die wohl einzige Sammlung dieser Art zu besitzen, welche in ihren Beständen zum grossen Teil noch auf die im Quattro- und Cinquecento erworbenen Stücke zurückreicht.

In den darauffolgenden Jahrhunderten hatte sich das Interesse der vorzugsweise fürstlichen Sammler dem Geschmack der Zeit gemäss von der herben Strenge der Renaissance-Medaille abgewendet; wo solche aus früherem Besitze vorhanden waren, wurden sie in versteckte Winkel ihrer Kunstkammern verbannt. Erst zu Beginn des vorigen Jahrhunderts begegnen wir wieder vereinzelten Kennern von feinem Geschmack, die ihren Wert zu schätzen wussten. Unter ihnen ist als einer der ersten Goethe zu nennen: die von ihm gesammelten Stücke, darunter Unica von unschätzbarem Werte — heute im Goethemuseum zu Weimar zugänglich — zeugen für die untrügliche Sicherheit seines Kunsturteils, — ein Aufsatz aus seiner Feder (in der Jenaer Litteraturzeitung von 1810) von dem warmen Interesse, das er diesen unscheinbaren Schöpfungen bildender Künstlerhand entgegenbrachte, lange bevor sich ihnen die Gunst weiterer Kreise zugewandt hatte. Dies letztere hat seit wenig länger als einem Menschenalter in immer steigendem Masse stattgefunden, so dass heute einige der vollständigsten und vorzüglichsten Sammlungen sich gerade im Besitz von privaten Liebhabern befinden (G. Dreyfus, Pr. Valton in Paris, F. W. Green in Winchester). Von öffentlichen Museen bergen die bedeutendsten Schätze dieser Art in Italien ausser den schon genannten zu Florenz jene in Mailand, Turin, Venedig, Bologna und Modena, während diesseits der Alpen an erster Stelle das numismatische Kabinett zu Berlin steht und mit ihm jene zu Paris, Wien und London teils an Reichtum, teils an Seltenheit ihrer Stücke wetteifern. Auch München besitzt eine nicht sowohl durch die Zahl, als die hervorragende Qualität der Exemplare ausgezeichnete Sammlung.

Der späterwachten Würdigung des Wertes der Medaille als Kunstwerk entspricht es auch, dass sich ihr die wissenschaftliche Forschung erst in unseren Tagen methodisch zugewandt hat. Denn was die bändereichen Kompilationen des 17. und 18. Jahrhunderts — mit fast alleiniger Ausnahme des gründlichen Möhsen (1773) — boten, war nicht viel mehr als ein kritikloser, von Flüchtigkeiten und falschen Angaben strotzender Notizenkram numismatischen, genealogischen, biographischen und historischen Inhalts. Die kunstgeschichtliche Klarlegung des Stoffes fand zum Teil an der relativen Seltenheit der Werke, die ihr als Objekt dienen sollten, — mehr noch an der Dürftigkeit des betreffs ihrer Entstehung und ihrer Schöpfer überlieferten Materials, das zumeist erst aus gelegentlichen Erwähnungen und verstreuten Notizen sekundärer Quellen herausgefunden werden musste, schier unüberwindliche Hindernisse. In dieser Hinsicht hat neben Möhsens erwähntem Buche zuerst Ch. Lenormants Trésor de numismatique (1834) trotz seiner Mängel und Absonderlichkeiten für die weitere Forschung, namentlich auch durch seine Abbildungen, eine wertvolle Grundlage geliefert, und haben sodann Bolzenthals Skizzen zur Geschichte der Medailleurkunst (1840) eine zweckentsprechende Uebersicht des ganzen Stoffes gegeben. Allein erst unsern Tagen war es vorbehalten, in drei Publikationen, deren jede in ihrer Art als Muster gelten darf, diesen Stoff, wie er bis heute in Schriftquellen und einschlägigen Kunstprodukten vorliegt, zusammenzufassen und eine wissenschaftliche Darstellung der geschichtlichen Entwickelung unseres Kunstzweiges zu geben, soweit der heutige Stand der Kenntnisse eine solche ermöglicht. A. Armand registrierte

in einem kritischen Verzeichnis (2. Aufl. 1883) vierthalbtausend ihm bekannte italienische Medaillen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts (ihre Zahl ist seitdem wieder um hundert und mehr Stücke gewachsen); J. Friedländer beschrieb in seinen „Italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts“ (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. I—III) alle bezeichneten Medaillen bis zum Jahr 1530 nach Künstlern, Personen, Darstellungen der Kehrseiten, Erklärung ihrer Beischriften und künstlerischer bezw. stilistischer Würdigung mit der Kompetenz, wie sie angeborener Feinsinn und eine lebenslängliche Beschäftigung mit dem Gegenstande verleihen. Alois Heiss endlich gab in den neun Folioheften seiner „Médailleurs de la Renaissance“ (1881 bis 1892) eine Anzahl Monographien einzelner Meister und Schulen, die besonders nach illustrativer Seite die Lücken seines Vorgängers füllten, da sie sämtliche Arbeiten des jeweils behandelten Autors abbildeten. Leider hat der Tod den Verfasser an der Vollendung seines weit angelegten Corpus Numismatum verhindert: es fehlen darin die Künstler und Werke von Verona, Mantua, Mailand, Padua, Bologna und Rom — der Anonymen nicht zu gedenken.[1])

Auf diesen drei grundlegenden Arbeiten wird jede fernere Beschäftigung mit den Medaillen der italienischen Renaissance fussen müssen; ihnen folgen auch wir in dem Ueberblick, den wir davon auf den nachstehenden Seiten bieten.



II. Vittor Pisano und seine Nachfolger in Oberitalien.

Erinnern wir uns daran, wie die Idee des Nachruhms die Wiedergeburt der Medaille bestimmte, so werden wir darüber nicht verwundert sein, dass es von den beiden Geburtsstätten der Renaissance nicht das republikanische Florenz, sondern das an prachtliebenden, ruhmbegierigen Fürstenhöfen reiche Oberitalien war, wo die Denkmünze als neues Mittel zu deren Verherrlichung zuerst auftauchte. Verona, der kunstliebenden Stadt, die das ganze Trecento hindurch eine mit der Florentiner Giotteske an Bedeutung wetteifernde Malerschule besessen hatte, gebührt der Ruhm, in Vittor Pisano, gen. Pisanello (ca. 1380—1451) den Schöpfer der Renaissancemedaille erzeugt zu haben. Wir kennen seine näheren Lebensschicksale nicht, wissen nur, dass er als einer der frühsten Adepten des modernen Realismus seinen Namen in Werken der monumentalen Malerei und als gesuchtester Porträtist seiner Zeit weit über die Grenzen seiner Heimat nach Pavia, Mantua, Venedig, Ferrara und Rom getragen hatte, ehe er im letzten Jahrzehnt seines Lebens durch die neue plastische Schöpfung seine Ruhmestitel noch steigern sollte.

Die jüngst geäusserte Ansicht, dem Meister möchte die Anregung dazu durch die beiden oben erwähnten flämisch-burgundischen Kaisermedaillen gekommen sein, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. In dem kostbaren Sammelbande von Zeichnungen, ihrer Mehrzahl nach von Pisanello herrührend, den der Louvre als Codex Vallardi bewahrt, finden sich von seiner Hand drei Entwürfe zu Medaillenrückseiten, die er in der Folge in etwas veränderter

[1]) Näheres über die einschlägige Litteratur, insbesondere über die drei letztangeführten Werke findet der Leser in zwei Artikeln des Verfassers in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1884 S. 360ff. und in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 23. September 1884. —

Gestalt für eine seiner Denkmünzen auf Alfons von Neapel verwendet hat. Hier nun lässt sich der Künstler bei der Darstellung eines von vier Pferden gezogenen Triumphwagens sichtlich von dem Revers der Herakliosmedaille beeinflussen, — offenbar in dem guten Glauben, der Nachahmung würdige antike Werke vor sich zu haben, und in dem vom Geist der neuerwachten Verehrung für das Altertum diktierten Bestreben, durch derartige Verherrlichung der Herrscher seiner Zeit eine antike Sitte wieder zu erwecken. Ueberdies bietet die frühste seiner Denk-

Es ist ein stolzer Zug von gekrönten Häuptern, ruhmreichen Fürsten und Tyrannen, gefürchteten Condottieren, berühmten Staatsmännern und Gelehrten, den das Genie des Meisters unsern staunend entzückten Augen vorführt. Sie alle haben sich im heissen Durst des Nachruhms um die Verewigung durch Pisanos Spachtel und Gusstiegel bemüht. Wir begreifen das Lob, das seine Zeitgenossen in gebundener und ungebundener Rede über diese Schöpfungen ausgiessen. Es ist der stets auf das Bedeutsame, Hohe, mit Ausschluss alles kleinlich Zierlichen,



Fig. 2. Vittor Pisano, Medaille des Johannes Palaeologos.

münzen die merkwürdigsten Analogien — vom Stil selbstverständlich abgesehen — mit der Konstantinsmedaille in der Grösse, der Gusstechnik, der Art der Darstellung des Reiters, der sorgfältigen Durchbildung des Pferdes bis auf die Besonderheit des Passgängers herab, endlich in der Mischung griechischer und lateinischer Umschriften. Es ist dies die Denkmünze auf Johann VIII., den vorletzten Kaiser aus dem Palaeologengeschlecht, der 1438 nach Ferrara gekommen war, um von dem zur Beilegung des Schisma versammelten Konzil Hilfe gegen die Türken zu erbitten (Fig. 2).

An sie schliesst sich die beträchtliche Reihe seines Oeuvre — 24 bezeichnete und 12 weitere ihm sicher zuzuweisende Stücke.

Raffinierten gerichtete Sinn, der ihnen den Beifall der Besten gewann. Immer weiss der geniale Künstler den Charakter der Persönlichkeit mit ergreifender Unmittelbarkeit zu fixieren — treu und lebenswahr, aber veredelt durch eine Stilisierung, die nur Wesentliches betont. Er versteht es meisterhaft, den kühnen Wurf dieser Köpfe zu treffen, den scharfen, strengen Schnitt der Profile wiederzugeben, den konzentrierten Ausdruck für leidenschaftliche Wildheit und ungezähmte Energie, wie für hohe geistige Begabung und tiefes Gedankenleben zu finden. Ja in dem einzigen weiblichen Abbild, das wir von ihm besitzen — demjenigen der später durch Gelehrsamkeit und Frömmig-



Fig. 3. Vittor Pisano, Cecilia Gonzaga.

keit berühmt gewordenen Cecilia Gonzaga in ihrem dreiundzwanzigsten Jahre (1447) — besticht er uns durch die feine Grazie des Ausdrucks, die wir von dem unerbittlichen Beobachter des gröberen Lebensrealismus nicht erwartet hätten (Fig. 3). Und all dies sprechende Leben zaubert sein Genie mit den unscheinbarsten Mitteln hervor. Seine Auffassung ist von herber Strenge und packendster Frische; seine Modellierung überaus einfach, alles überflüssige Detail verschmähend; seine Technik beruht auf feinster Kenntnis des Stoffes, die diesem alle Vorteile abgewinnt, ohne ihm jemals etwas aufzwingen zu wollen, das seiner Natur nicht entspräche. Wie untrüglich verkörpern — um nur bei den von uns mitgeteilten Proben zu bleiben — die Profilbildnisse (denn ohne Ausnahme bildet Pisanello nur solche) des Palaeologen (1438) die verknöcherte Selbstzufriedenheit, die Sigismondo Malatestas (1445) den kalten Stolz und die wilde Entschlossenheit dieses Prototyps des Tyrannen der Renaissancezeit (Fig. 4), das seines Bruders Novello bei ausgesprochener Familienähnlichkeit dessen weicheres, edlen Regungen erschlossenes Wesen (Fig. 5), dasjenige Alfonsos I. von Neapel (1449) die offne Grossmut (Fig. 6), das Vittorinos da Feltre, des vielbegehrten humanistischen Lehrers die durchgeistigte Physiognomie des Gelehrten (Fig. 7), endlich dasjenige Inigo Davalos das gehaltene Wesen des vornehmen Grossseneschalls König Alfonsos (Fig. 8).



Fig. 4. Vittor Pisano, Sigismondo Malatesta.

Fast noch grösser ist Pisanello in den Darstellungen der Kehrseiten. Seine wunderbare Intuition trifft hier ohne jegliches Vorbild sofort das der Medaille Angemessenste. Welch unmittelbares, gesundes Leben weiss er seinen Allegorien einzuflössen — nicht zum mindesten Dank den prächtigen, im Kern ihrer Natur erfassten und dabei monumental stilisierten Tiergestalten, die er dabei mit Vorliebe verwendet. Welche Meisterschaft, welches Masshalten bekundet er in der Komposition und Technik, indem er ebenso die Effekte des Malerischen wie die einseitige

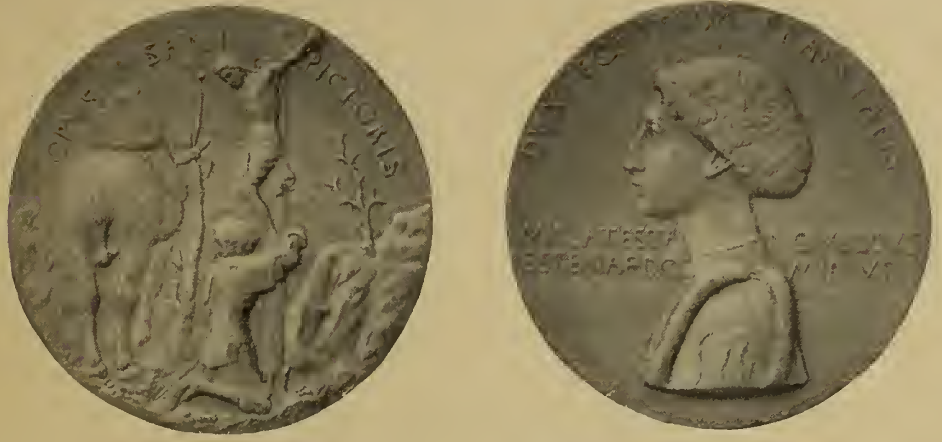


Fig. 5. Vittor Pisano, Novello Malatesta.



Fig. 6. Vittor Pisano, König Alfons I. von Neapel.



Fig. 8. Vittor Pisano, Inigo Davalos.



Fig. 7. Vittor Pisano, Vittorino da Feltre.



Fig. 9. Vittor Pisano, Lionello d'Este.

Betonung des Plastischen und die übertriebene Herausarbeitung des Reliefs vermeidet. Wie packt er den Betrachter oft im Innersten durch die Intimität des Ausdrucks, worin er scheinbar mit einem Nichts an Mitteln ungeahnte Tiefen der Beseelung erreicht. Oder ist etwa eine sinnigere Symbolisierung der Macht der Liebe denkbar, als der mächtige Löwe — in Anspielung auf den Namen des Auftraggebers — den Amor mit vorgehaltenem Notenblatt zum Gesange zwingt, auf der Medaille, die zur Feier der Vermählung Lionellos von Este mit der Tochter des Königs Alfons von Neapel 1444 gegossen wurde?[1]) (Fig. 9). Giebt es eine stolzere Illustration der Beischrift: „Liberalitas Augusta" auf der Denkmünze Alfonsos, als den Adler im Horste, der seine Beute den Geiern umher preisgiebt? (Die bekannte Devise römischer Kaisermünzen sowohl, als der Adler, der auf Münzen von Agrigent vorkommt, beweisen übrigens die Inspiration durch antike Vorbilder, wie sie dem Künstler ohne Zweifel in den Sammlungen des Königs vorlagen, und wie sie die Skizzen im Vallardicodex auch sonst verraten.) Liegt nicht der ganze Zauber der Romantik vorgeahnt in dem lieblichen Mädchenbilde der Gonzagamedaille, das — seine Unschuld dem Schutze des Einhorns vertrauend — in felsiger Oede im Mondenscheine traumversunken dasitzt? Grenzt es endlich nicht ans Wunder, wie die Gestalt Novello Malatestas, trotzdem sie vom Kopf bis zum Fuss in der Eisenrüstung starrt, von innerer Erregung durchzittert, mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit vor dem sich vom Kreuze herab ihr entgegenneigenden Heiland kniet? Wahrlich, angesichts von Schöpfungen solcher Vollkommenheit muss es befremden, dass Goethe (in dem obenangeführten Aufsatz der Jenaischen Litteraturzeitung) daran nur „naive Einfalt und treu nachahmenden Fleiss" zu loben, dagegen „die einigermassen ängstliche und steife Behandlung" zu tadeln findet! Freilich, den stilisierten Linienfluss und die akademische Glätte der Caracci und Domenichino, die ihn in Italien so sehr entzückten, sucht man bei Pisanello vergebens.

Unter den nicht durch Bezeichnung beglaubigten Medaillen unseres Künstlers nehmen die ihm erst jüngst von A. Venturi zugeschriebenen drei Stücke auf Leon Battista Alberti, den „Universalmenschen der Renaissance" par excellence das In-

[1]) Das Berliner Exemplar, das unsere Abbildung wiedergiebt, ist ein Bleiabschlag von höchster Schönheit und so fein und sicher ciseliert, dass Friedländer darin eines der Stücke vermutet, die Pisano nach dem Bericht eines Zeitgenossen selbst durchciselierte, um es sodann als Modell für die Bronzegüsse zu verwenden.

teresse vermöge der dargestellten Persönlichkeit wie auch ihres Kunstwertes ganz besonders in Anspruch.[1]) Unseres Erachtens kann für die fragliche Attribution nur das im Louvre befindliche Exemplar in Betracht kommen (Fig. 10); von den beiden andern in der Pariser Nationalbibliothek und bei G. Dreyfus halten wir das erstere für eine gleichzeitige Nachahmung desselben, das zweite für eine Restitution des 16. Jahrhunderts.[2]) Alberti weilte zur Zeit, da Pisano die Denkmünzen Lionellos von Este schuf, in Ferrara, und in der That zeigt sein Abbild mit den letzteren manche Analogien in Stil und Anordnung. Anderseits weicht es hinwieder in der elliptischen Form, der ungewöhnlichen Grösse ($15^1/_2$ auf $11^1/_2$ cm), sowie darin, dass es der Rückseite ermangelt, von allen authentischen Denkmünzen Pisanellos ab. Allein die Auffassung ist so gross, die Vortrefflichkeit der Arbeit so ausserordentlich, dass die neue Zuschreibung gegenüber den seither geltenden (man hat das Werk teils als Selbstbildnis Albertis, teils als Arbeit Matteo Pastis angesprochen) grössere Berechtigung beanspruchen zu können scheint.

Mit Pisanellos Werk beginnt die fortlaufende Reihe der Quattrocentomedaillen. Auf seinen Wanderungen durch ganz Italien trägt er seine neue Kunst von Verona bis Neapel und schafft durch sie, viel mehr als durch seine Malereien, dem von dem florentinischen ganz verschiedenen oberitalienischen Realismus überall Adepten. Die früheste und zahlreichste Nachfolge findet er in Ferrara. Dessen Herrscher — wenn sie auch am frühsten den Begriff des modernen Regenten verkörpern, der nicht bloss Rechte, sondern auch Pflichten kennt — sind doch auch zu echte Söhne der Renaissance, als dass sie nicht — oft über das Mass der beschränkten Mittel ihres Staatswesens und unter hartem Steuerdruck — ihrer Liebe zu Prunk und Kunst fröhnten und ihren Ruhm durch die Schöpfungen der letzteren der Nachwelt zu überliefern trachteten. Und dass das Reis, das mit solcher Absicht vorerst von auswärts in den heimischen Boden verpflanzt wird, dort auch gedeiht, zeigen ausser den Werken der ferraresischen Malerschule auch jene der Medailleure. Namen und Schöpfungen einer Pleiade von solchen, die alle mehr oder weniger von Pisano abhängen und alle am Hof der Este Arbeit und Lohn die Fülle finden, sind uns überliefert. Niccolò Baroncelli, ein Bildhauer florentinischen Ursprungs, von dem sich im Dom zu Ferrara mehrere tüchtige Bronzestatuen erhalten haben, giesst nach 1441 eine charaktervolle Denkmünze Lionellos nach dem Vorbild jener Pisanellos, von dessen einer Medaille er geradezu die Darstellung der Rückseite abborgt. Amadeo da Milano, vorzugsweise als Goldschmied geschätzt,

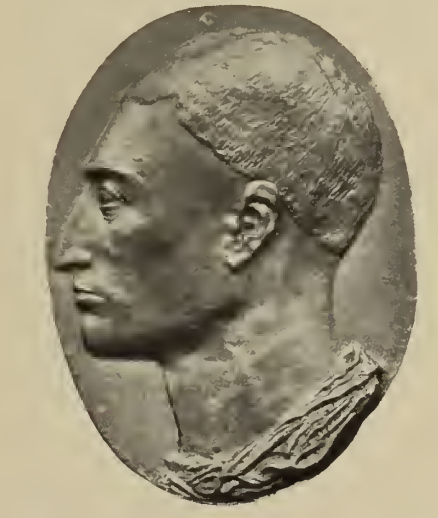


Fig. 10. Vittor Pisano, Leon Battista Alberti.

[1]) Ueber Alberti vgl. man Jac. Burckhardts Kultur der Renaissance, 3. Auflage, Leipzig 1877, Bd. I, S. 168 und Ant. Springers Bilder aus der neuern Kunstgeschichte, 2. Aufl. Bonn 1886, Bd. I, S. 259 ff.

[2]) Um diese Ansicht zu begründen, müssten wir auch die andern beiden Stücke reproduzieren, was hier nicht am Platze wäre. Es soll an anderem Orte geschehen.



Fig. 11. Ant. Marescotti, Medaille auf den heil. Barnardin.



Fig. 12. Petricini, Borso von Este.

giebt sich als solcher durch ein starkes Relief, durch zierliche, fast ängstliche Behandlung und sorgfältige Ciselierung auch in den Schaumünzen zu erkennen, die er von Lionello und Borso d'Este gleichfalls schon in den vierziger Jahren verfertigt hat. Auf dem Revers der einen Lionellomedaille kopiert er, gleich Baroncelli, den Pisanello; die Kehrseite der zweiten mit Leda und dem Schwan hat er naiv empfunden und sehr geschickt ins Rund komponiert.

Der bedeutendste der eingebornen Meister ist jedoch Antonio Marescotti, von dessen Leben wir — wie von dem der beiden Vorgenannten — nichts wissen. Die sieben Denkmünzen, die er uns hinterlassen, tragen die Daten 1446—1462 und zeigen die Bildnisse zweier Mitglieder seines Geschlechts, dann eines Bischofs von Ferrara, der Herzoge Sforza von Mailand und Borso von Este. Vor ihnen allen ragen die beiden Medaillen auf den h. Bernardin von Siena hervor, den eifrigen Reformator des Franziskanerordens und beredten, einflussreichen Wanderprediger, der 1431 in Ferrara geweilt hatte. Marescottis Denkmünzen von ihm entstanden jedoch erst nach seiner Heiligsprechung im Jahre 1450, da sie sein Haupt von einem Glorienschein umstrahlt zeigen; um so mehr überrascht die Unmittelbarkeit des nicht nach dem Leben geschaffenen Bildnisses, worin der asketischen Frömmigkeit des Heiligen so ergreifender Ausdruck verliehen ist (Fig. 11). In allen Arbeiten Marescottis steckt etwas von dem herben Realismus, der strengen Formengebung Pisanellos. Kommt er ihm darin unter allen seinen Nachfolgern am nächsten, so erreicht er dagegen weitaus nicht den grossen Stil, die monumentale Auffassung, die bei dem Veroneser Meister damit Hand in Hand geht. Vollends die unbedeutenden Rückseiten können sich weder in der Wahl des Gegenstandes, noch in der Konzentration der Komposition, noch endlich im mächtigen Wurf der Gestaltung mit den seinigen messen. Sie zeigen zumeist nur Embleme, so die Bernardinmedaille das sog. Chrisma seines Ordens — das von einem Flammennimbus eingefasste Monogramm des Heilands: Y. H. S.

Weicher, verschwommener in Formen und Auffassung sind die Bildnisse des Herzogs Borso auf den Denkmünzen von Giacomo Lixignolo und Petricin von Florenz, datiert 1460 (Fig. 12); ebenso die seines Nachfolgers Ercole I. auf den 12 Jahre späteren Medaillen von Baldassare Estense, einem natürlichen Sprossen des Fürstenhauses, der die Kunst nur als Liebhaber betrieben zu haben scheint; endlich auf der Schaumünze M. Coradinis, von dem nur diese Arbeit und sonst nichts

weiter bekannt ist (Fig. 13). Ihr Revers zeigt in teilweiser Anlehnung an eine Münze Hadrians die Gestalt des mythologischen Patrons des Herzogs, wie er, mit Schild und Speer kühn hingepflanzt, die Brandung der Meereswogen an den nach ihm benannten Säulen meistert. — Ausser einer Anzahl anonymer Künstler, die wir nur aus ihren zumeist Mitglieder des Herrscherhauses darstellenden Denkmünzen von oft sehr tüchtiger Arbeit kennen, schliesst sich der Zeit nach an die vorbesprochenen ein hochberühmter Meister unseres Kunstzweiges — Sperandio von Mantua an. Da jedoch kaum ein Jahrzehnt (1467—1476) seiner Thätigkeit Ferrara, dagegen ein viel längerer Zeitraum derselben Bologna angehört, so ziehen wir vor, ihn zusammenfassend später mit den bolognesischen Medailleuren zu betrachten.

Dagegen reihen wir hier am passendsten zwei Künstler im fernen Neapel an, bei denen sich die Herkunft von Pisanello unmittelbar nachweisen lässt. Als Architekten und Bildhauer stehen Pietro da Milano (ca. 1410—1473) und Francesco Laurana (ca. 1430—1501) (aus dem Orte dieses Namens bei Zara in Dalmatien stammend) in Diensten Alfonsos von Neapel und seines Sohnes Ferdinand I. Pietro ist der Schöpfer des vom König Alfons als Denkzeichen seiner Besitzergreifung der Hauptstadt seit 1455 errichteten, erst von seinem Nachfolger vollendeten Triumphbogens am Castel Nuovo, des vornehmsten Baudenkmals der Renaissance in Neapel, das uns bis heute erhalten blieb. Laurana hinwider hat sich mit vielen andern Künstlern an dessen bildnerischer Ausschmückung beteiligt. Als Medailleure dagegen stehen beide vor allem in den Diensten des Rivalen Alfonsos in dessen Ansprüchen an das Königreich beider Sicilien — Renés von Anjou, Grafen der Provence. Dieser Fürst, einer der wenigen, die nordwärts der Alpen das glänzende Mäcenatentum der italienischen Herrscher bethätigen, versammelt an seinem Hofe zu Aix und Bar le Duc eine Legion von Dichtern, Schöngeistern und Künstlern um sich und wetteifert mit ihnen im Dichten und Malen, so dass es oft schwer hält, in den Ergebnissen dieser gemeinsamen Kunstübung den Anteil des Herrn von dem seiner Schützlinge zu sondern. Als nach Alfonsos Tode (1458) der Bau seines Triumphbogens ins Stocken gerät, folgen unsre beiden Meister dem Rufe Renés nach Frankreich, um dort durch ihre Medaillen für die Glorifikation dieses Johannestriebes der Minnehöfe der Provence zu sorgen.

Ihre Arbeiten, in den Jahren 1461—1466 geschaffen, zeigen die Abbilder Renés, seiner zweiten Gemahlin Jeanne




Fig. 13. M. Coradini, Herzog Ercole d'Este.



Fig. 14. Pietro da Milano, René von Anjou und seine Gemahlin.

de Laval, seiner nächsten Angehörigen und vertrauten Ratgeber, wie auch Königs Ludwig XI. von Frankreich. Freilich, was ihren künstlerischen Wert anlangt, trennt sie eine ungeheure Kluft von Pisanello, dessen Denkmünzen auf König Alfons ihnen nichtsdestoweniger zweifellos als unmittelbares Vorbild gedient haben. Und wenn ihnen ein oder der andere Wurf gelingt, so gebührt daran der Quelle, aus der sie schöpfen, mehr Verdienst als ihnen selbst. Insbesondere bei Pietro da Milano lässt sich die Anlehnung an Pisano oft sogar bis in die Darstellungen der Kehrseiten seiner Denkmünzen verfolgen. Bei der Doppelmedaille Renés und seiner Gemahlin (Fig. 14) interessiert — mehr als die in gleichmässig flachem, ausdruckslosem Relief behandelten vulgären Porträts der Vorderseite — die nicht ungeschickt komponierte Beratungsscene des Revers mit ihrer reichen Renaissancearchitektur, der frühesten auf einer Schaumünze, die den gewiegten Baumeister verrät. Laurana macht es sich damit leichter: er kopiert auf seiner Denkmünze Johanns von Anjou, des Sohnes Renés, einfach den Rundtempel der Vesta zu Tivoli und krönt ihn mit einer Statue des Erzengels Michael als eigener Zuthat. Auch sonst lässt er sich mit Vorliebe von der Antike inspirieren: die Spes Augusti seiner Renémedaille und die Concordia Augusta derjenigen Ludwigs XI. (Fig. 15) sind fast wört-





Fig. 15. Franc. Laurana, Ludwig XI. von Frankreich.

lich von römischen Kaisermünzen entlehnt. Die letzterwähnte Denkmünze ist übrigens Lauranas Meisterwerk. Die listige Verschlagenheit, das Misstrauen, aber auch die Entschlossenheit dieses ersten modernen Despoten, der inkarnierten Reaktion gegen die Ideale und Schwächen des Mittelalters, kommen in seinem Porträt treffend zum Ausdruck. Trotzdem erreicht auch Laurana lange nicht Pisanos Grösse des Stils, Kraft der Modellierung und Meisterschaft der Technik; an ihre Stelle tritt eine bald peinliche, bald oberflächliche Nachbildung der Natur, ein



Fig. 16. Matteo Pasti, Guarinus.



Fig. 17. Matteo Pasti, Sigism. Malatesta.

meist steifes Arrangement der Kehrseiten, eine flache und charakterlose Behandlung des Reliefs.

Doch kehren wir in die Heimat Pisanellos, nach Verona zurück, um seine Nachfolge daselbst aufzuspüren. Da tritt uns sofort in Matteo de' Pasti höchst wahrscheinlich ein unmittelbarer Schüler des Meisters entgegen. Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zu Verona geboren, begegnet er uns 1444 mit seinem Lehrer in Ferrara, wo er das in seiner Hässlichkeit so charaktervolle Abbild des dazumal 75jährigen Prinzenerziehers und hochberühmten Gräcisten Guarino, seines Veroneser Landsmannes, schuf (Fig. 16). Schon im folgenden Jahre geht er mit Pisano an den Hof Sigismondo Malatestas nach Rimini, wo er sich bald die Stellung eines künstlerischen Faktotums als Architekt, Bildner, Dekorateur, Maler, Zeichner und Medailleur erwirbt. Erst 1483, lange nach dem Tode seines fürstlichen Gönners, kehrt er in seine Vaterstadt zurück und stirbt dort 1490. Ob er einem Rufe des Sultans Mahomet II. nach Konstantinopel entsprochen habe, „ad se pingendum effingendumque", ist nicht sicherzustellen. In Rimini leitete er seit 1447 nach dem Entwurfe L. B. Albertis den Bau von S. Francesco, dem bekannten Ruhmestempel des Malatesta, und modellierte dazumal die Denkmünze Albertis, deren Trockenheit indes gegen das Leben der Guarinomedaille weit zurücksteht, wie denn ausser dieser einige Veroneser Frühwerke (Maffei- und Benedetto Pasti-Medaillen) in ihrem kräftigen Realismus Pisano viel näher kommen als die späteren Arbeiten. Ueberhaupt können wir dem Urteil von Friedländer und Heiss, die ihm unter allen Meistern des Quattrocento den nächsten Platz nach jenem zuweisen, nicht folgen. Besser charakterisiert ihn Goethe, wenn er an seinen Arbeiten Zartgefühl, Ruhe, Einfalt, Naivetät, sowie die grosse Sorgfalt, ja fast Aengstlichkeit in der Angabe

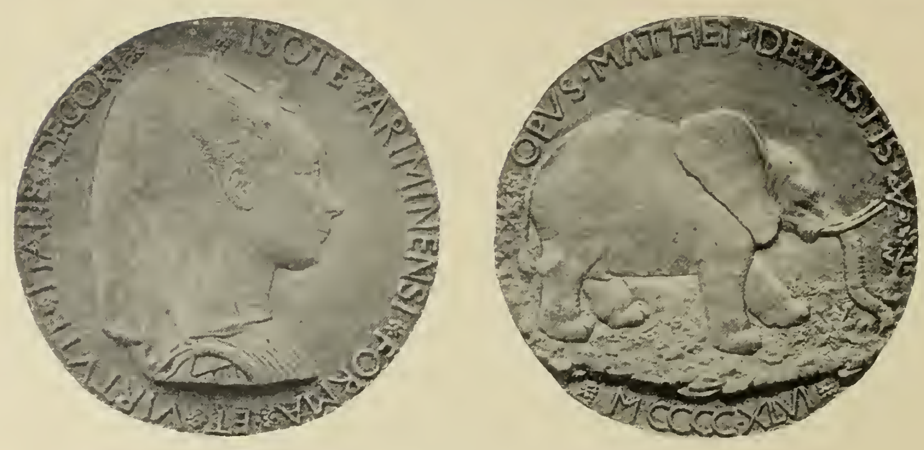


Fig. 18. Matteo Pasti, Isotta da Rimini.

der Einzelheiten hervorhebt. — Seine Bildnisse haben im allgemeinen nicht das unmittelbare Leben und den doch grossen, idealen Wurf seines Lehrers; sie zeigen vielmehr zumeist eine gewisse Beschränktheit der Auffassung und Trockenheit der Modellierung. Namentlich aber in den Kehrseiten steht er gegen Pisanellos geistvolle Erfindung und sprühenden Reichtum der Komposition, wie auch gegen die technische Vollendung der Reliefbehandlung weit zurück, ja er wird mitunter in ihnen geradezu platt und unbedeutend. Wenn er sich vollends in einer idealen Bildung versucht, gerät er ganz ins Schwächliche und Süsse, Zeugnis dessen seine Christusmedaille. Indes gelingt ihm zu guter Stunde ein und das andre Meisterwerk, wie der fein durchgebildete Kopf Sigismondos als „Poliorcetes semper invictus", ein kostbares Unikum des Berliner Kabinetts und die hervorragendste unter allen Medaillen, die Pasti von dem Tyrannen von Rimini gebildet hat [1]) (Fig. 17).

Denn wie billig musste unser Künstler sein Talent in erster Linie in den Dienst seines Herrn und dessen Hauses stellen, und so besitzen wir aus seiner Rimineser Zeit ausser der Denkmünze Albertis nur solche des Malatesta (es sind deren ein Dutzend) wie seiner Geliebten und späteren Gattin Isotta degli Atti (in acht verschiedenen Darstellungen). Von Sigismondo, in einem ihr schon bei Lebzeiten mit der Devise: „Divae Isottae Sacrum" errichteten Monumente divinisiert, von ihm und dem Schwarm seiner Leibpoeten in den Elegien der „Isottaei" gleicherweise wegen ihrer Geistesvorzüge wie ihrer körperlichen Reize besungen, tritt sie uns in den Medaillen Pastis keineswegs in so aussergewöhnlichem Lichte entgegen (Fig. 18). Wir können in ihren Zügen Wohlwollen und Lebenslust finden, wir können darin den Ausdruck geistiger Intelligenz beobachten; allein wir suchen vergebens nach Grösse oder dem Gepräge fürstlicher Vornehmheit, und noch zurückhaltender lautet unser Urteil, wenn wir ihnen den Zauber sinnbestrickender Schönheit zugestehen sollen. Der Elephant aber, der so oft auf den Rückseiten ihrer Medaillen wiederkehrt, versinnbildlicht ihren Gebieter und Gemahl: ihn hatte er mit dem Wahlspruch: „Elephas Indus Culices Non Timet" zu seiner Devise — Impresa, wie es im Quattrocento heisst — erkoren. Auch hier indes haben sich die Weimarschen

[1]) Und doch, wie viel von seinem innersten Wesen hat der Gewaltmensch in der Auffassung Pastis — im Vergleich zu der oben wiedergegebenen Medaille Pisanos — eingebüsst! Die Anschmiegung des Schädelkonturs an das Rund des Medaillenrandes, die zierliche Kräuselung seines Haares, der kokette Lorbeerkranz haben den wilden Selbstherrscher fast in einen Elegant des Quattrocento umgewandelt!

Kunstfreunde in ihrem Enthusiasmus zu weit hinreissen lassen, wenn sie die Medaillen Isottas „an Gemüt, Innigkeit und anziehender altertümlicher Einfalt der Darstellung sozusagen einzig“ nennen.

Ausser Matteo Pasti erzieht die Kunst Pisanos merkwürdigerweise in seiner Heimat keine Adepten. Die dem ersteren nächststehenden dortigen Medailleure gehören zeitlich wie dem Stil ihrer Arbeiten nach schon durchaus an den Beginn des Cinquecento, wir werden deshalb später auf sie zurückkommen müssen.

Dagegen findet der grosse Veroneser im benachbarten Mantua unmittelbare, in der Folge freilich auch durch andre Einflüsse bestimmte Nachfolge. Er selbst hatte ja nachweislich wiederholt, zuletzt im Jahre 1447, dort geweilt. — Der früheste Medailleur, der uns daselbst nach ihm entgegentritt, bezeichnet sich auf seinen Arbeiten als „Petrus domo Fani“, stammte also aus dem zwischen Ancona und Pesaro gelegenen Städtchen dieses Namens. Seine Denkmünze des Markgrafen Lodovico Gonzaga (Fig. 19), des kunstverständigen Mäcens, dem es gelang, Genies vom Stempel eines Donatello, Alberti, Mantegna an seinen kleinen Hof zu ziehen, lässt einen starken Hauch vom Geist Pisanellos spüren, — nicht nur in dem lebensvoll und gross aufgefassten Bildnis, sondern mehr noch in der kräftigen, einfachen Komposition der Rückseite, deren Deutung freilich nicht so klar ist, wie die der Allegorien Pisanos. Sollen wir darin mit Rücksicht auf die Umschrift: „Noli me tangere“ die Zuversicht Lodovicos gegen jeglichen Angriff des Liebesgottes und somit ein Treuegelöbnis für seine Gemahlin Barbara von Brandenburg erblicken? Der Amor des Revers sowie der Titel eines Statthalters des Herzogs von Mailand in der Legende der Vorderseite fixieren die Entstehung unserer Medaille zwischen 1452 und 1457,[1]) womit dann auch das Datum der zwei andern ausserdem noch bekannten Denkmünzen unseres Künstlers, jener des Dogen Pasquale Malipieri (1457—1462) und seiner Gattin, von gleich charaktervoller Trefflichkeit wie die Gonzagamedaille, stimmt. Diese beiden Unika der Turiner und Berliner Sammlung bezeugen zugleich, dass Pietro seinen Wohnsitz später nach Venedig verlegt

[1]) Zwei Denkmünzen Boldùs (dem wir in Venedig begegnen werden), datiert 1458 und 1466, zeigen mit geringen Aenderungen den Amor der Gonzagamedaille. Da Lodovico in diesen Jahren nicht mehr Statthalter des Sforza war, so ist seine Medaille die früher entstandene und nicht etwa nach den Boldùschen gebildet. Uebrigens würde dann auch das Bildnis des Fünfunddreissig- bis Vierzigjährigen mit seinem Geburtsdatum (1414) nicht vereinbar sein.





Fig. 19. Pietro da Fano, Markgraf Lodovico Gonzaga.



Fig. 20. B. Melioli, Gianfrancesco II. Gonzaga.



Fig. 21. B. Talpa, Federigo I. Gonzaga.

hatte; dort verliert sich indes jede Spur seiner Thätigkeit.

Der älteste der einheimischen Medailleure Mantuas ist Bartolomeo Melioli (1448—1514). Seine Hauptthätigkeit entfaltete er als Goldschmied, später auch als markgräflicher Münzwardein. Auf seinen fünf Schaumünzen sind — ausser der des Königs Christian von Dänemark, der 1474 auf seiner Romfahrt durch Mantua kam — sämtlich Mitglieder der Herrscherfamilie abgebildet: der Markgraf Ludwig und dessen gleichnamiger Sohn, Bischof von Mantua (beide von 1475), sowie seine Enkel Maddalena und Gianfrancesco II. (Fig. 20), vor 1484, ehe er die Regierung antrat, gegossen. Schon äusserlich weichen die Bildnisse auf diesen Stücken von denen Pisanos und seiner Nachfolger darin ab, dass sie unten nicht mehr oder weniger geradlinig abgeschnitten sind, sondern in Nachahmung antiker Porträtbüsten ein weit herabreichendes Harnischbruststück mit seitlichem steilem Ausschnitt zeigen. Das darf uns nicht wundernehmen; wissen wir doch, mit welcher, an Religiosität grenzenden Verehrung man in der Heimat Virgils der Antike huldigte, wie eifrig man ihre Reste sammelte. Auch die überaus detaillierte ornamentale Durchbildung der Harnische können wir dem Goldschmied Melioli zu gute halten, obwohl sie das Nebensächliche auf Kosten des Wesentlichen allzusehr hervorhebt. Aber leider entschädigt sein Können für solche Aeusserlichkeiten nicht durch kraftvolle Charakterisierung des Persönlichen oder bedeutsame Ausgestaltung der Allegorien. Wohl nicht nach letzterer Seite, aber in der kräftigeren, wenn auch etwas trockenen Charakteristik und Formendurchbildung ist ihm sein Zeitgenosse Bartolomeo Talpa, als Dekorator vielfach beim Bau der Paläste und Villen der Gonzaga verwendet, überlegen. Von ihm besitzen wir die bezeichneten Denkmünzen der Markgrafen Federigo I. (1478—1484) (Fig. 21) und seines Sohnes Gianfrancesco II. (nach 1495); ausserdem vielleicht auch noch die vorzüglichere unbezeichnete auf Julia Astalla (Fig. 22), jene Jungfrau, von der uns eine Novelle Bandellos berichtet, sie habe, von einem Diener des Bischofs von Mantua entehrt, ihrem Leben in den Fluten des Oglio ein Ende gemacht und sei von dem Bischof durch ein auf öffentlichem Markte



Fig. 22. B. Talpa (?), Julia Astalla.

errichtetes Denkmal geehrt worden. — Der sich ganz an Meliolo anlehnende Gianfrancesco Ruberto, wie auch eine Anzahl Denkmünzen des Herrscherhauses von unbekannten Meistern seien nur flüchtig erwähnt, um dafür den Arbeiten des bedeutendsten einheimischen Medailleurs eingehendere Beachtung zu schenken.




Fig. 23. L'Antico, Antonia del Balzo.

Es ist dies der in Diensten seiner Fürsten auch als Goldschmied, Bildhauer und Giesser vielfach verwendete Pier Jacopo Ilario (oder Alari) Bonacolsi gen. l'Antico (ca. 1460—1528). Mit dem letzteren Beinamen hat er seine Medaillen Gianfrancesco Gonzagas, Herrn von Sabionetta, und seiner Gattin Antonia del Balzo (bald nach 1480 gegossen) bezeichnet (Fig. 23). Mit beiden stimmen im Stil, im äussern Arrangement, der Perlenschnur (grenetis) um den Rand und selbst in der Form der Buchstaben der Umschriften diejenigen einer sonst unbekannten Magdalena Mantuana (Fig. 24; datiert: die XX. Novembris 1504), des Herzogs Francesco della Rovere von Urbino (nach 1516), endlich die des Marchese Ferrante d'Avalos und seiner Gattin Vittoria Colonna, der berühmten Dichterin und Freundin Michelangelos (entstanden wahrscheinlich zwischen 1521 und 1525) so sehr überein, dass wir auch sie — wie hier zum erstenmal geschieht — für den Meister in Anspruch nehmen müssen.

In allen Arbeiten Anticos ist die herbe Grazie der Bildnisse, die durch einen leisen Anflug von Stilisierung doch nichts von ihrer Lebenswärme einbüssen, ebenso anziehend, wie uns die von der Antike inspirierten Kompositionen der Kehrseiten fesseln. So lässt auf der Balzomedaille die Hoffnung ihr fast zerschelltes Lebensschiff von der Liebe und Dichtkunst (Amor und Pegasus) durch die Brandung ziehen, und auf der ihres Gemahls sehen wir Fortuna von Mars und Minerva geleitet, um uns zu sagen, dass der Gefeierte seinen glücklichen Lebenslauf nicht dem blinden Zufall zu danken habe, sondern seiner Klugheit und seinem Mut. In diesen Kompositionen befleissigt sich der Meister auch einer delikaten Durcharbeitung der Formen, während er es — in richtigem künstlerischen Empfinden — vermeidet, dem mehr flachen Relief seiner Porträts durch allzu minutiöse Detaillierung handwerkliche Trockenheit aufzuprägen.



Fig. 24. L'Antico, Magdalena Mantuana.

Von Antico stark beeinflusst, ihn jedoch nach jeder Richtung übertreffend, erscheint ein Künstler, den wir trotz seines fremden Ursprungs hier anreihen, weil der bedeutendste Teil seiner Wirksamkeit Mailand und Mantua angehört. Giancristoforo Romano (ca. 1465—1512) repräsentiert in dritter Generation ein Künstlergeschlecht, das in seinem Grossvater Pippo Gante zu Pisa und seinem Vater Isaia da Pisa zu Rom der Skulptur angesehene Meister geliefert hatte. Von 1491—97 finden wir Giancristoforo mit bedeutenden bildnerischen Arbeiten am Hofe zu Mailand, von da bis Ende 1505 in Mantua, wo er 1498 die Denkmünze der Markgräfin



Fig. 25. Gian Cristoforo Romano, Isabella Gonzaga.

Isabella, seiner besonderen Gönnerin giesst[1]) (Fig. 25). Von Papst Julius II. in die Heimat zurückberufen, verfertigt er 1506 dort dessen Medaille (Fig. 26), sowie im nächsten Jahre zu Neapel die der Isabella d'Aragona, Witwe des von Lodovico il Moro entthronten Giangaleazzo Maria Sforza. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt am Hofe zu Urbino, wo er als vollendeter Höfling Aller Herzen namentlich auch durch seine musikalische und dichterische Begabung gewinnt, wird ihm 1509 die Leitung des Dombaues zu Loreto übertragen; dort stirbt er schon nach drei Jahren im besten Mannesalter, ein Opfer der fürchterlichen Seuche, die das Heer Karls VIII. nach Italien gebracht hatte. —

Ein erst jüngst aufgefundenes briefliches Zeugnis hat uns den Meister als Schöpfer der vorerwähnten drei Medaillen enthüllt. Alle drei sind von einer bis dahin in Werken dieser Art nicht erreichten Anmut beseelt, — sogar der „Papa terribile" hat in Romanos Auffassung einen Zug väterlicher Bonhomie erhalten. Dabei ist das Relief mit seltener Feinheit durchgebildet, ja zwischenhinein auch ein wenig Raffinement nicht verschmäht. Man sehe den die Formen mehr verratenden als verhüllenden Schleier der Herzogin Isabella, den schon der erwähnte gleichzeitige Brief als: „cosa molto artificiosa" preist. Ebenso sind die Allegorien der Kehrseiten in wohlabgewogener, von feinstem Schönheitssinn in Motiven und Formen durchtränkter Komposition Juwele ihrer Art: nach beiden Richtungen von der Antike inspiriert, verlieren sie darüber doch nicht ihr so liebenswürdiges individuelles Cachet. Die stolz hingepflanzte Siegesgöttin der Gonzagamedaille, von koischen Gewändern umflutet; — die unendlich graziöse sitzende nackte Mädchengestalt der Aragondenkmünze, ein Wunder an Ausdruck und Modellierung bei so kleinem Massstab; — Friede und Vertrauen auf der Juliusmedaille, sich über der Opferflamme die Hände zum Bündnis reichend, — das alles sind geradezu vollendete Gebilde. Mit vollem Rechte rühmt schon jener Zeuge von ihnen, dass sie „ad judicio di ogni inteligente alli boni antichi se possono comparar," denn nicht nur

Fig. 26. Gian Cristoforo Romano, Papst Julius II.

[1]) Dank der sympathischen, durch ganz Italien verehrten Persönlichkeit der Dargestellten ebenso wie der Vortrefflichkeit der Medaille als künstlerische Leistung erfreute sie sich so grosser Beliebtheit und Nachfrage, dass Giancristoforo 1505 davon eine Replik fertigen musste, — das einzige uns bekannte Beispiel einer von ihrem Schöpfer selbst besorgten zweiten Ausgabe einer Denkmünze. Sie weicht in einzelnen Zügen des Porträts, — der Adlernase, der leicht vorspringenden Unterlippe, der verschiedenen Halskette, dem scharf markierten Saum des Mieders — von der Originalfassung ab, wie aus dem in einen juwelenbesetzten Goldrahmen gefassten Exemplar des Wiener Kabinetts deutlich zu ersehen ist. Die Rückseite blieb in der Replik völlig unverändert.

im Motive, sondern im innersten Wesen sind sie vom Geist der Antike durchhaucht. Freilich ist ihre Komposition von einem durchaus andern Prinzip diktiert, als dem Realismus, der uns bei Pisano mit elementarer Gewalt packt. Wir stehen eben schon der Welt- und Kunstanschauung des Cinquecento gegenüber!

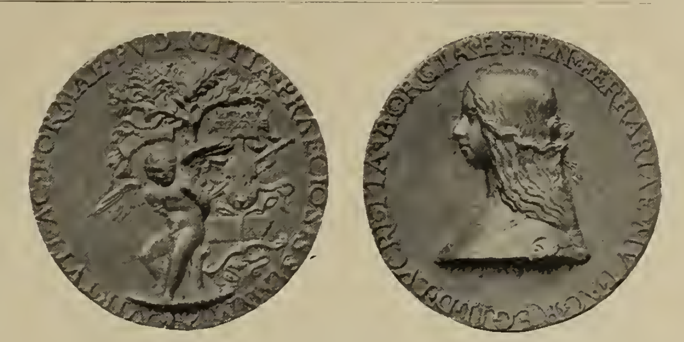


Fig. 27. Gian Crist. Romano, Lucrezia Borgia.

Ausser diesen unbezweifelbaren drei Stücken ist nun aber das Werk unsres Meisters in den allerjüngsten Tagen durch einige weitere bereichert worden, die seither als Arbeiten eines Anonymus (oder gar — ohne jegliche Berechtigung — als solche des florentiner Malers Filippino Lippi) gegolten hatten. Mit Rücksicht auf ihre grosse Stilähnlichkeit, auf Zeit und Ort ihrer Entstehung, auf das verwandtschaftliche oder Freundschaftsverhältnis der Dargestellten hat W. Bode in den Medaillen Alfonsos I. von Este (Fig. 28) und seiner Gattin Lucrezia Borgia (Fig. 27), wie auch in denen der sonst unbekannten Jacopa Correggia (Fig. 29), Maddalena de Rossi und F. Francina die Hand Giancristoforo Romanos erkannt. Die Denkmünzen des Estensischen Ehepaars entstanden 1503, eine der drei durch geringe Aenderungen unterschiedenen Redaktionen der Lucreziamedaille erst 1505. Die Annahme, der Künstler habe jene von Mantua aus, diese letztere aber verfertigt, als er auf seiner Reise nach Rom Ferrara passierte, ist somit durchaus wahrscheinlich, da ja die Dargestellten Bruder und Schwägerin seiner Gönnerin Isabella Gonzaga waren. Ebenso ist bekannt, dass die Familien der Correggio und Rossi von Parma mit den Gonzaga und Este verwandt bezw. befreundet waren. Entscheidend aber ist das stilkritische Moment. In den Medaillen der Jacopa und Maddalena findet sich noch manches vom Charakter Anticos, — in der letzteren seine realistische Strenge, in der ersteren die Freude an der Betonung von Schmuck im Kostüm und Kopfputz (s. dessen Balzomedaille), während beide in Grazie und Feinheit der Modellierung doch schon über ihn hinausgehen. Nun gar die Bildnisse Lucrezias haben in Stil und Anordnung so viel mit dem der Isabella Gonzaga gemein, und das Alfonsos er-



Fig. 29. Gian Cristoforo Romano, Jacopa Correggia.



Fig. 28. Gian Cristoforo Romano Alfonso d'Este.

innert namentlich in der weichen Modellierung so stark an das Porträt der Juliusdenkmünze, dass hier die Voraussetzung des gleichen Autors fast unabweisbar erscheint. Und wenn die überaus reizvolle Darstellung des gefesselten Amor auf dem Revers der einen Lucreziamedaille in der malerisch freien Komposition auch mit der streng plastischen Art der beglaubigten Stücke G. Crist. Romanos zu kontrastieren scheint, so steht dieser doch wieder die frühere Redaktion der Amorscene auf der Correggia- und Rossimedaille näher, und es ist ihre spätere Ausgestaltung in mehr malerischem Sinne zum mindesten nicht unerklärlich. Vor allem aber ist es der gleiche Hauch feinster Anmut und hohen Schönheitssinnes, der den gefesselten Amor mit den Allegorien der authentischen Stücke verbindet. Nicht vergebens hat ein so feiner Kenner wie Friedländer die Denkmünze, die jener schmückt, mit dem Prädikat „einer der schönsten, anziehendsten und seltensten" ausgezeichnet.

Ausser diesen unserm Meister durch Bode zurückgegebenen Stücken sind wir geneigt, ihm noch die Denkmünze des jugendlichen Kardinals Domenico Grimani zuzuteilen, die bisher wohl nur aus dem Grunde für ein Werk des venezianischen Medailleurs Vittor Gambello galt, weil er eine Schaumünze der gleichen Persönlichkeit in älteren Jahren gebildet hat, auf deren Kehrseite die Darstellung vom Revers jener ersteren Medaille der Komposition nach genau wiederholt erscheint (s. weiter unten, wo von Gambello ausführlich gehandelt wird). Aber in ihrem Stil sind die beiden Stücke himmelweit voneinander verschieden! Während das letztere sich darin Gambellos übrigen Arbeiten anreiht, zeigt das erstere viel Analogien mit den Medaillen Giancristoforos, — bis auf die Form der Buchstaben und die Eigentümlichkeit, dass jene der Rückseiten kleiner und fetter gehalten sind, als die der Bildfläche. Vollends die Darstellung auf dem Revers, die Theologie und Philosophie in zwei weiblichen Gestalten symbolisierend, stimmt in der Komposition und Formengebung auffallend zu denen auf des Meisters übrigen Medaillen, hat aber gar nichts mit Gambellos Stilweise zu thun, wie der Vergleich mit der Wiederholung der gleichen Komposition auf dessen Grimanidenkmünze klar beweist. Da die Medaille Giancristoforos den 1493 mit dreissig Jahren zum Kardinal Ernannten höchstens als 35jährigen darstellt, muss sie während der Mantuaner Zeit des Künstlers, bei einem gelegentlichen Aufenthalt desselben in Venedig, wo zufällig auch der Kardinal geweilt haben mochte, entstanden sein. Dass aber seine spätere Medaille, die ihn im Alter von 50—55 Jahren abbildet, die Kehrseite der früheren wiederholt, mag seinen Grund in einem ausdrücklichen Wunsche des Dargestellten haben. Sie muss nach dem eben Gesagten um 1515 gegossen sein; in der That war ja Gambello (wie wir in der Folge sehen werden) in den Jahren 1515—1517 zu Rom an der päpstlichen Münze beschäftigt.

Die Reihe der Quattrocentomedailleure Mantuas schliesst Gian Marco Cavalli (1450 im Mantuanischen geboren). Seit 1481 am Gonzagahofe als Goldschmied, Graveur und Bronzebildner, seit 1497 auch als Stempelschneider thätig, wird er 1506 von Kaiser Maximilian I. nach Hall in Tirol, wo die wichtigste Münzstätte seiner Erblande bestand, berufen, um Prägestöcke für neue Geldstücke zu fertigen. Nicht nur manche der letzteren lassen sich heute noch nachweisen; wir besitzen zu einer Thalerprägung auch den sog. Teston, d. h. den Abguss des Wachsmodells in grösserem Format, der als Vorbild beim Schneiden des Stahlstempels diente (Fig. 30). Die in Wien und Berlin vorhandenen beiden einzigen Exemplare davon zeigen auf der Kopfseite das Doppelporträt des Kaiserpaares (wozu uns in der Akademie zu Venedig sogar die Zeichnungsskizzen nach dem Leben erhalten geblieben sind), auf der Rückseite die das Kind säugende hl. Jungfrau in einer Glorie von Cherubsköpfen. In der

strengen Behandlung der Köpfe wirkt unverkennbar das Vorbild Anticos nach, wogegen der Revers durchaus malerisch empfunden erscheint. Eine spätere Arbeit Cavallis verrät viel freiere, lebendigere Auffassung und ein kräftigeres, feiner durchgearbeiteteres Relief. Es ist die schöne Denkmünze auf den Karmelitermönch Battista Spagnoli, aus vornehmer Familie Mantuas entsprossen und zu seiner Zeit als Verseschmied von unglaublicher Fruchtbarkeit hochgefeiert (Fig. 31). Da der 1448 Geborene betagt dargestellt, in der Umschrift jedoch nicht als General seines Ordens bezeichnet ist, so lässt sich die



Fig. 30. G. M. Cavalli, Maximilian I. und Bianca Maria Sforza.

Medaille kurz vor 1513 datieren. Die Intimität zwischen dem Dichter und dem Bildner, die durch ein Epigramm des ersteren bezeugt ist, hat nicht nur die Zuteilung der Denkmünze Spagnolis, sondern auch die seiner Bronzebüste im Berliner Museum an Cavalli ermöglicht; die Stilverwandtschaft der letzteren mit der bekannten Büste Mantegnas über seinem Grabe in S. Andrea zu Mantua hinwieder hat seine Autorschaft auch für diese um so wahrscheinlicher gemacht, als Cavalli von dem berühmten Maler zum Vollstrecker seines letzten Willens erkoren worden war. So hätten wir denn in unserem Medailleur zugleich den bedeutendsten Bronzebildner Mantuas zu begrüssen.[1])

[1]) Die Medaille des Mantuaner Rechtsgelehrten Francesco Bonatti hat mit der Spagnolis so viel Stilähnlichkeit, dass wir sie auch dem Marco Cavalli zuweisen möchten.

Dem Reichtum Mantuas an Medailleuren gegenüber muss es doppelt befremden, dass Padua daran so arm ist. War es doch die früheste und eifrigste Pflegerin jeglichen Kultus der Antike in Oberitalien, hatte in seinen Mauern die ersten Erzeugnisse der wiedererweckten Kunstübung entstehen sehen und war später zur gleichen Zeit, als Pisano ihr Ausbreitung gegeben, dank dem Genius Donatellos die Stätte einer überaus regen bildnerischen Thätigkeit geworden, wobei fast ausschliesslich der Bronzeguss zur Geltung kam. Dieser blühte denn auch zu Padua bis ins Cinquecento hinein so-

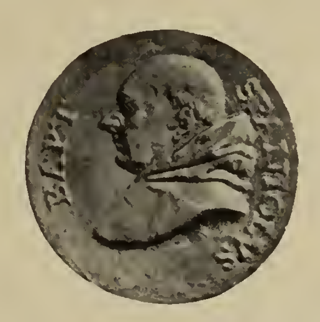


Fig. 31. G. M. Cavalli, Battista Spagnoli.

wohl in Werken der hohen als der Kleinkunst ununterbrochen fort, — Zeuge dessen die unzähligen Plaketten, Kusstäfelchen, Kästchen, Tintenfässer, Leuchter, Glocken, Lampen u. dgl. der dortigen Giesserschule. Aber gerade die Medailleurkunst gelangt dort erst im vollen 16. Jahrhundert zu ausgebreitetem Betriebe; für das Quattrocento haben wir bloss zwei Vertreter derselben namhaft zu machen: Bartolomeo Bellano (c. 1430—1498) und Andrea Briosco gen. Riccio (1470—1532).

Bellanos Künstlerlaufbahn war eine recht bewegte. Als Schüler Donatellos während dessen Paduaner Aufenthalt ausgebildet, wird er vom Meister zur Mitarbeit an seinem letzten grossen Werke, den Kanzeln von S. Lorenzo nach Florenz berufen (um 1460), geht nach dessen Tode nach Rom, um dort für Paul II. Denkmünzen zu giessen, errichtet 1467





Fig. 32. B. Bellano, Papst Paul II.

rühmten Rechtslehrers Antonio Royzelli oder Roselli (1378—1466) an den Künstler. Hatte er doch dessen Grabdenkmal im Santo auch gemeisselt. Die Denkmünze muss um 1460 entstanden sein, denn sie zeigt Rosellis Abbild als hochbetagten Greis, in geistvoller Auffassung und einer durchaus naturalistischen Behandlung

das Bronzedenkmal des Papstes in Perugia und kehrt sodann in seine Vaterstadt zurück, wo er von 1469 an mit bedeutenden Arbeiten der Marmor- und Bronzebildnerei, namentlich für die Kirche des h. Antonius beschäftigt ist und seinen dortigen Aufenthalt nur noch einmal (1479 od. 1480), vom Sultan Mohamed II. nach Konstantinopel berufen, auf kurze Zeit unterbricht. Bezeichnete Denkmünzen Bellanos lassen sich nicht nachweisen; allein auf das Zeugnis Vasaris hin dürfen ihm unter den vielen, die Paul II. giessen liess, jene am ehesten zugeteilt werden, die sich auf das Konzil des Jahres 1466 beziehen (Fig. 32). Die Weimarschen Kunstfreunde urteilen sehr günstig darüber: „Das Bild des Papstes hat einen edlen, ins Grosse strebenden Charakter, ist richtig gezeichnet, stark erhaben, weich und fliessend behandelt. Das Auge des Beschauers ergötzt sich am harmonischen Ganzen, wie überhaupt an der geistreichen Wahrheit der Darstellung." Noch grössere Wahrscheinlichkeit besitzt Vasaris Zuteilung der Medaille des be-

des Reliefs, die allerdings den Adepten Donatellos verrät (Fig. 33).

A. Riccio, ein Schüler Bellanos, ist der Kunstgeschichte vorzugsweise als Schöpfer des weltberühmten Bronzekandelabers im Santo zu Padua bekannt; doch hat er sich auch in Werken figürlicher Bildnerei (wie dem Grabmal Della Torre zu Verona, einigen Reliefs im Santo und in der Akademie zu Venedig u. a. m.), namentlich aber in zahlreichen Arbeiten dekorativer Kleinkunst von der obenaufgezählten Art bethätigt. Die Medaille mit seinem Bildnis (Fig. 34), deren Umschrift den von seinem krausen Haar entlehnten ital. Beinamen in dessen lateinisches Synonym Crispus umgewandelt trägt, ist wohl nicht bezeichnet; allein nicht nur vermöge ihrer physignomischen Uebereinstimmung mit der Reliefbüste am Santokandelaber, sondern ebensosehr wegen der Stilähnlichkeit beider Werke ist sie als seine Arbeit nie bezweifelt worden. Sie zeigt die gleiche ganz bestimmte Typik, die entschiedene, fast ans Rohe streifende Charakteristik, die oft auch an seinen figür-



Fig. 33. B. Bellano, Ant. Roselli.



Fig. 34. A. Riccio, Selbstbildnis.



Fig. 35. A. Riccio (?), Girolamo Donato.

lichen Gebilden hervorsticht, ist aber eine Schöpfung voll Kraft und Leben, noch ganz im Geiste des Quattrocento. Von einigen andern dem Meister vermutungsweise zugeschriebenen Denkmünzen mag ihm am ehesten die auf Girolamo Donato, venezianischen Gesandten bei der Kurie angehören (Fig. 35), denn er war es, der 1492 durch Riccio die (noch heute in der Akademie zu Venedig vorhandenen) fünf Reliefs für den Kreuzaltar in der Servitenkirche seiner Vaterstadt ausführen liess. In der That zeigt auch — weniger das für unsern Künstler zu zahme Porträt als — die vorzüglich komponierte und gegossene Rückseite mit der schwer zu deutenden Gestalt eines schlafenden herrlichen Jünglings, dem zwei Amorinen die göttliche Weisheit aus einem halbgeöffneten Buche zu entwenden beflissen sind, manche Analogien mit andern allegorischen Scenen auf Plaketten Riccios, ja sie ist sogar selbst in Plakettenform wiederholt.



Zum Schlusse unsrer Wanderung durch Oberitalien kehren wir nunmehr an ihren Ausgangspunkt Verona zurück. Die Medailleure die wir hier im 2. und 3. Jahrzehnt des Cinquecento thätig finden, erinnern freilich in nichts an die Art Pisanellos; auch durch den Stil des einflussreichen Hauptes der Paduaner Schule, Andrea Mantegnas sind sie nicht beeinflusst. Ihre Vorbilder müssen wir vielmehr bei den späteren Medailleuren Venedigs (s. weiter unten) sowie unter den Meistern der heimischen Malerschule suchen, die dazumal in hoher Blüte stand. So ist es denn auch ein Glied der letzteren, das uns zuerst begegnet: Gian Francesco Caroto (1470—1546), mit seiner — einzigen — Medaille des jungen Erbmarkgrafen von Monferrato aus dem Jahre 1518 (Fig. 36). Vier Jahre vorher war der Meister zur Ausführung von Wandgemälden nach Casale Monferrato berufen worden, wo er längere Zeit Beschäftigung fand. Seine bezeichnete Denkmünze, von der uns schon Vasari berichtet, ist eine originelle Arbeit, sowohl in dem lebendig malerisch aufgefassten Bildnis des prinzlichen Knaben, als besonders in „der ausserordentlich kühn, in einem an Michelangelo erinnernden grossartigen Stil gezeichneten Komposition der Kehrseite" (Friedländer): Herkules, wie er das Laster — ein nacktes Weib mit einem Geldbeutel in der Hand — züchtigt. Haben wir es hier in dem Dargestellten mit einem kaum den Kinderschuhen Entwachsenen zu thun, so erklärt sich auf





Fig. 36. G. Franc. Caroto, Bonifaz von Montferrat.

einer zweiten Medaille veronesischen Ursprungs — auch wieder einem Unikum — ihr Schöpfer Franc. Maria Teperello selbst für ein „Knäblein". Dies ist nun gewiss nicht wörtlich zu nehmen, denn seine Denkmünze des Belluneser Gelehrten Lodovico da Ponte (1467—1520) ist wohl keine hervorragende, aber ebensowenig eine Arbeit von Knabenhand. —





Fig. 38. G. M. Pomedello, Isabella Sessa-Michiel.

Viel bedeutender nach Zahl und Wert ist das Werk des Goldschmiedes, Malers und Stechers Gian Maria Pomedello. Ueber sein Leben ist uns nichts bekannt. Nach den Persönlichkeiten, die er verewigt hat, scheint er ausser seiner Heimat auch in Mantua, Vicenza und Venedig gearbeitet zu haben. Seine 14, zumeist bezeichneten Medaillen datieren aus den Jahren 1517 und 1527, seine Kupferstiche von 1534. Die frühesten der ersteren, die Denkmünzen auf Maximilian I., Carl V. und Franz I. von Frankreich entstanden wohl aus Anlass des Friedensschlusses von 1517, welcher der langwährenden Belagerung Veronas ein Ende setzte. Diejenigen Carls und Franz I. sind wohl die frühesten, die wir von diesen Herrschern besitzen. Dagegen möchte die kleine Medaille mit dem Selbstbildnis Pomedellos (Fig. 37) in seine Spätzeit zu setzen sein, sowohl dem Alter nach, das er darauf zeigt, als insbesondere wegen der freien Auffassung und ganz vorzüglichen Arbeit. Nach beiden Richtungen übertrifft sie weitaus die in drei Redaktionen vorhandene Schaumünze auf die vornehme Venezianerin Isabella Sessa-Michiel (Fig. 38): nur ihre Rückseite — eine graziös bewegte und sehr fein modellierte Glücksgöttin — ist viel gelungener, als der archaistische, griechischen Münzen entlehnte nackte Herakles auf dem Revers des Selbstporträts. Ueberdies bleibt es unerklärlich, welche Beziehung der Künstler zwischen sich selbst und dem antiken Heros andeuten wollte. Etwas zu günstig scheint uns Friedländer den Wert der Arbeiten Pomedellos einzuschätzen, wenn er sie als „in Komposition und Ausführung mit den besten wetteifernd" hervorhebt. —



Fig. 37. G. M. Pomedello, Selbstbildnis.

Noch reicher ist das Werk des letzten der Medailleure Veronas aus dem Quattrocento, Giulios della Torre (c. 1480 bis c. 1540), des Sprösslings einer Patrizierfamilie, die ihrer Vaterstadt eine Reihe ausgezeichneter Aerzte, Rechtsgelehrten, Theologen gegeben hat. Unser Künstler selbst war Advokat, dann Rechtslehrer an der Universität zu Padua. Obwohl nur Dilettant in seiner Kunst, hat er sie mit so viel Liebe und so grossem Fleiss gepflegt, dass wir von ihm 20 bezeichnete, und überdies 6 wohl unbezeichnete, aber sicher ihm angehörende Medaillen besitzen. Wie es bei Liebhabern





Fig. 39. G. della Torre, Selbstbildnis.

Sitte, hat er vor allem die Glieder seiner Familie porträtiert (8); dann einige Staatsmänner, Patrizier und Gelehrte seiner Heimat, sowie Kollegen von der Paduaner Universität, auch zwei Maler. Auffallend gering — bloss zwei — ist die Zahl seiner weiblichen Bildnisse; eines davon zählt freilich zu seinen besten Arbeiten. Es ist das seiner Tochter Beatrice, die auf dem Revers nochmals in ganzer Figur mit ihren vier Kindern in einer glücklich concipierten Gruppe dargestellt erscheint. Auch das Selbstbildnis Della Torres auf der einzigen datierten (1527) seiner Denkmünzen ist eine gelungene Arbeit (Fig. 39); sie zeigt namentlich in der Behandlung des Haares die unverdrossne Sorgfalt des Dilettanten. Weniger ansprechend ist die Komposition der Rückseite; der Genius der Gerechtigkeit ist von gezwungener Haltung und missglückter Geste, Della Torre von gezierter Attitude, die Falten seines Talars, wie auch die des Diploidion seiner Führerin sind recht schematisch behandelt. Viel origineller und erfreulicher in ihrer Realistik giebt sich die Rückseite der Denkmünze auf Bartholomeo Socino, ein Mitglied des berühmten Sieneser Juristengeschlechts (Fig. 40). Die Darstellung des seinen Schülern ex cathedra Weisheit spendenden Docenten — Socino war eine Zierde der Universität von Padua — ist eine freie, recht geschickte Umgestaltung des gleichen Motivs, wie es uns schon in den mittelalterlichen Professorengräbern zu Bologna, Pistoja, Pisa u. a. O. allerdings in ganz gebundener Form entgegentritt. Auch das Porträt der Kopfseite übertrifft an würdevoller Auffassung und monumentaler Modellierung das intimere Selbstbildnis Della Torres.

Zwei andre Medailleure, Matteo dal Nassaro († 1548) und Giangiacomo Caraglio († 1551 oder 1570), bekannter als Stecher, trugen ihre Talente in fremde Lande, — jener an den französischen, dieser an den polnischen Königshof. Sie kommen für die italienische Medailleurkunst nicht weiter in Betracht. Bis zum Ende des Cinquecento aber erzeugt Verona keinen irgend namhaften Meister mehr, sodass wir auch im zweiten, den geprägten Denkmünzen des 16. Jahrhunderts gewidmeten Teil unsrer Arbeit nicht wieder dahin zurückzukehren haben werden.




Fig. 40. G. della Torre, Bart. Socino.



III. Die Medailleure von Venedig, Bologna und Umgegend.

Es ist ein der Entfaltung der Medaillistik ausserordentlich günstiger Boden, den wir nunmehr in der Lagunenstadt betreten. Ihr ausgebreitetes Patriziat, die Fülle der Würden und Aemter, mit denen sich die Republik umgab, die Menge der feierlichen Aufzüge, Erinnerungstage und Feste, die von Staats wegen oder in Befolgung altehrwürdiger Traditionen alljährlich begangen wurden, der allge-

meine Hang der Bevölkerung zur Entfaltung von Glanz und Pracht, — alles das waren Faktoren, die der neuen Kunst fördernd entgegenkamen. Aber auch direkt war der Boden für sie hier seit Jahrhunderten vorbereitet. In dem benachbarten, der Republik unterworfenen Treviso hatte ein reicher Bürger der Stadt, Olivero Forzetta schon 1335 ein Antikenkabinet angelegt, hatte 1347 ein Mönch des Klosters S. Niccolò diesem seine Sammlung von Antiken hinterlassen. In beiden werden griechische und römische Münzen nicht gefehlt haben. In Venedig selbst hatte der rege Verkehr mit dem Orient den Sinn für die Erzeugnisse der antiken Kunst frühe geweckt: Münzen und Gemmen wurden hier mit Vorliebe gesammelt. Der Kamaldulensermönch Ambrogio Traversari (1386—1439), einer der Initiatoren der florentinischen Renaissance, weiss in seinen Briefen von einer Medaille Berenikes und einer Goldmünze Alexanders d. Gr. rühmend zu erzählen, die er bei vornehmen Venezianern sah. Der weitgereiste Antiquar Cyriacus von Ancona erwarb in Venedig eine Gemme des grossen Königs, und ein Venezianer war es, Papst Paul II., der die bedeutendste und kostbarste Sammlung von Münzen und Gemmen zusammenbrachte, deren sich die Renaissance rühmen konnte. —





Fig. 41. M. Guidizzani, Bartolomeo Colleoni.

Wir haben oben gesehen, dass die Verfertiger der frühesten Medaillen wahrscheinlich in der Familie der venezianischen Stempelschneider Sesto zu suchen sind. Mit ihren Produkten beginnend, können wir noch heute mehr als ein Halbhundert venezianische Denkmünzen nachweisen, deren Schöpfer bekannt sind, und die Zahl der anonymen Stücke übertrifft jene wohl noch um die Hälfte. Allerdings geht auch in Venedig über ein halbes Jahrhundert dahin, ehe wir nach jenen Carraramedaillen den ersten modernen Schaumünzen begegnen. Neben dem anonymen Bildnis Fra Mauros (†1459), des berühmten Kosmographen und Verfassers der Weltkarte, die wir noch heute in einem der Säle des Dogenpalastes bewundern können, ist die früheste venezianische Medaille jene des unglücklichen Dogen Francesco Foscari, der nach 34jähriger Herrschaft 1457 seiner Würde entsetzt, wenige Tage darauf aus Gram starb. Es ist eine kräftige, wenn auch noch etwas rohe Arbeit, die sich in ihrem Revers — einer auf dem Löwenthron sitzenden, gewappneten Venezia — durchaus von den in Padua herrschenden antiken Tendenzen inspiriert erweist. Das Dunkel ihres Ursprungs vermögen die Initialen AN ihres Meisters nicht zu lichten.[1])

[1]) Ob die ANT. bezeichnete Medaille des Dogen Cristoforo Moro dem gleichen Künstler angehört, ist bei der Verschiedenheit ihres Stils zweifelhaft.

Um die gleiche Zeit tritt uns aber in Marco Guidizzani der früheste, dank der Bezeichnung seiner drei Denkmünzen wenigstens dem Namen nach greifbare Künstler entgegen. Ausser diesem wissen wir freilich sonst nichts über ihn, können nur feststellen, dass seine Arbeiten zwischen 1450 und 1460 fallen. Unter ihnen gebührt die erste Stelle unstreitig der Medaille auf Bartolomeo Colleoni, Venedigs „Marschall Vorwärts", dessen herrliches Reiterstandbild vor S. Giovanni e Paolo von schlankem Postamente so gebieterisch herabsieht. Die Denkmünze (Fig. 41) bringt mehr die menschlich schönen Eigenschaften des Helden zur Geltung, der seinen Soldaten ein sorglicher Führer, seiner Heimat Bergamo in den letzten 15 Ruhejahren seines Lebens ein Wohlthäter von fürstlicher Freigiebigkeit war. Darauf deutet auch die Umschrift, wie die nicht völlig klare Komposition der Rückseite. Der Senkel, dessen Schnur Colleoni, hier als nackter Heros gebildet, festhält, soll wohl die unerschütterliche Rechtlichkeit seines Urteils symbolisieren. Die Komposition ist nicht ohne Geschick in Anlehnung an die Antike geschaffen, das Relief flach, streng skulpturell gehandhabt. Ja, in dem Revers seiner Giustinianimedaille, einen Bären (das Wappentier des Gefeierten) darstellend, wie er für den neben ihm gelagerten Löwen (Venedig) von einer Palme ihre Früchte (den Frieden) herabholt, steckt viel von der Monumentalität, wenn auch nicht von der freien, geistvollen Durchbildung ähnlicher Tierscenen Pisanellos.

Eine weichere, sentimentalere Natur, der es mehr auf schönen Fluss der Formen, als auf das Charaktervolle ankommt, ist Giovanni Boldù. Wohl in Nachahmung Pisanos nennt er sich auf seinen Medaillen Pictor, — allein von seiner Bethätigung als solcher ist uns nichts überliefert. Auch liebt er es, seinen Namen bald in griechischer, bald in hebräischer Sprache aufzuzeichnen, — ein Kokettieren mit der Gelehrsamkeit, das auf das nahe Padua weist. Aus der gleichen Quelle fliesst auch die Vorliebe, auf seinen Arbeiten antike Vorbilder geradeweg zu kopieren: so den Kopf des Knaben Caracalla von einer Kaisermünze, Arion auf dem Delphin von einer Tarentiner Drachme, endlich auf der Denkmünze des unbekannten Musikers Nikolaus Schliefer (Fig. 42) Apoll mit der Leier von dem als „Siegel des Nero" bekannten griechischen Intaglio mit dem Urteil des Marsyas, den einst Ghiberti für das Kabinett der Medici mit reicher Goldfassung umgab, und der sich heute im Museum zu Neapel befindet. In irgend einer ihrer vielen Renaissance-Nachbildungen mag die hochberühmte Gemme unserm Künstler vor die Augen gekommen sein.[1]) Darin aber, dass die

[1]) Vgl. hierzu E. Müntz, Les Précurseurs

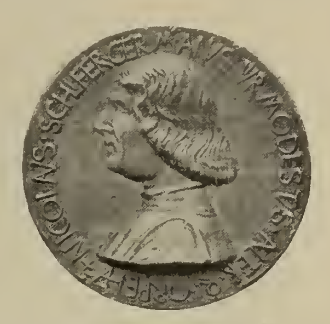



Fig. 42. Giov. Boldù, Nicolaus Schliefer.

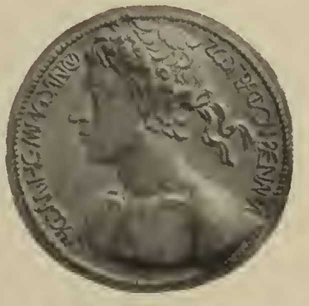



Fig. 43. Giov. Boldù, Idealisiertes Selbstbildnis.



Fig. 44. Costanzo, Mohamed II.

Mehrzahl seiner acht, zwischen 1457 und 1466 fallenden Stücke nicht hochvermögende Staatsmänner und Würdenträger, sondern Dichter und Virtuosen verherrlicht, möchten wir einen idealen Zug seiner Natur sehen. Er kommt auch zum Ausdruck, wenn Boldù sich in dem einen seiner Selbstbildnisse (Fig. 43) — wieder nach dem Vorbild römischer Münzen — als nackten Heros mit dem Siegerkranze im Haar idealisiert (interessant ist der Vergleich mit dem zweiten, der Wirklichkeit abgelauschten Selbstporträt). Freilich will dazu wieder die sentimentale Klage (offenbar des Künstlers selbst) um die im Totenschädel symbolisierte Vergänglichkeit alles Irdischen auf dem Revers nicht passen — weder aus dem Geist der Antike und noch weniger aus dem der Renaissance heraus. Ueber den hier zum Todesgenius metamorphosierten Amorino wurde oben S. 23 gesprochen. Im ganzen haben schon die Weimarschen Kunstfreunde die Arbeiten unseres Meisters treffend als „einfach und gemütlich in der Darstellung, geistreich im Ausdruck, freier, leichter, in gebildeterem Geschmack ausgeführt als Pastis Werke" gekennzeichnet. Ergänzend wäre das bei dem „Maler" doppelt verdienstliche streng bildnerische Relief und die sorgsame, verständnisvolle Modellierung des Nackten hervorzuheben.

Wir müssen über die vier bezeichneten Dogenmedaillen des rätselhaften Meisters G. T. F. hinwegeilen, können auch die Denkmünze Mohameds II., die Gentile Bellini, 1479 nach Konstantinopel berufen, neben einem uns ebenfalls erhaltenen Porträt des Sultans dort oder unmittelbar nach seiner Heimkehr verfertigte, nur erwähnen, um statt ihrer die weitaus vortrefflichere wiederzugeben (Fig. 44), die ein völlig unbekannter Meister Constantius bezeichnet und da-

de la Renaissance. Paris 1882 pag. 196. Ebendort (zu S. 192) ist auch eine vorzügliche Abbildung der Gemme gegeben.

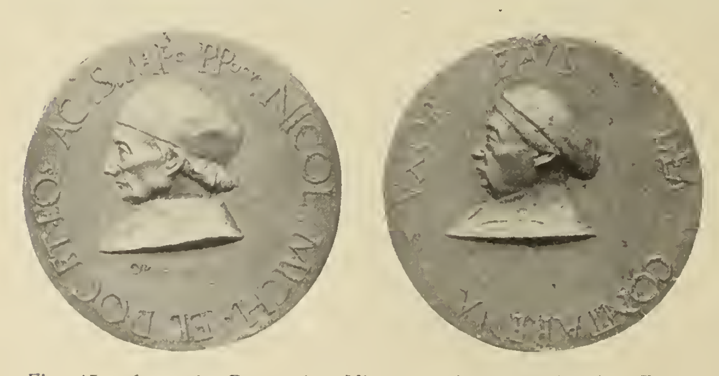


Fig. 45. Ant. da Brescia, Niccolo Michiel und seine Frau.

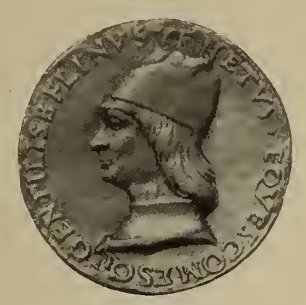


Fig. 46. Vittor Gambello, Gentile Bellini.

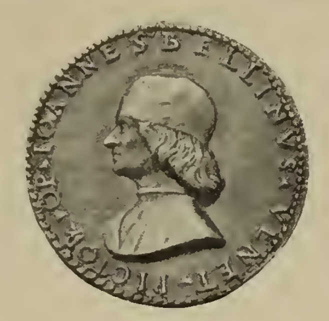


Fig. 47. Vittor Gambello, Giovanni Bellini.

tiert hat (1481). Wenn irgend eine, so kommt diese, auch durch ihre Grösse (12 cm Durchmesser) ausser der Reihe aller übrigen stehende Medaille an Wucht der Auffassung, packendem Ausdruck und Lebendigkeit der Darstellung bei vorzüglicher, breiter Modellierung dem Pisanello nahe, so dass es nicht wundernehmen darf, sie von Vasari ihm zugeteilt zu sehen. —

Einen ganz verschiedenen Charakter tragen die Arbeiten des Fra Antonio da Brescia, von dem uns ausser der Angabe seiner Heimat nichts bekannt ist. Nach den auf seinen 7 Medaillen porträtierten Persönlichkeiten muss er in Venedig und dessen Umgebung thätig gewesen sein, und zwar von 1487 bis 1513. Das Erste, was wir bei ihrem Anblick empfinden (Fig. 45), — etwa wie gleicher Weise bei den Bildnissen seines bergamaskischen Nachbars G. B. Moroni — ist: unbedingt so müssen diese Nobili, Prokuratoren und Kanonici im Leben ausgesehen haben! Mit so überzeugender Wahrheit drängt sich die absolute photographische Treue ihrer Abbilder dem Beschauer auf. Freilich muss der Meister dafür, dass sein Auge die Wirklichkeit so überaus scharf erfasst, auf den Rückseiten einen teueren Preis bezahlen: so linkisch komponiert, so hart, ja zum Teil falsch modelliert sind ihre allegorischen Figuren. —

Mit dem Frate aus Brescia gleichzeitig, aber früher beginnend und später abschliessend, entfaltet Vittor Gambello oder Camelio reiche Thätigkeit als Goldschmied, Stempelschneider, Bronzebildner, Medailleur. Seine früheste Denkmünze auf Sixtus IV. muss vor 1484 entstanden sein, seine letzte ist die auf den Dogen Andrea Gritti vom Jahre 1523. In den ersten Arbeiten, wie den Bildnissen des Malerbrüderpaars Gentile und Giovanni Bellini (Fig. 46 u. 47), zeigt er noch die kräftig realistische Auffassung des Quattrocento; in den späteren wird er weicher im Ausdruck, verschwommener in der Modellierung. So in der schon oben (S. 28) erwähnten Medaille (Fig. 48) auf den Kardinal Domenico Grimani, den glänzendsten Mäcen Venedigs, dem das Museum des Dogenpalastes seine Sammlung antiker Statuen, die Bibliothek das weltberühmte, seinen Namen führende Breviar verdankt. In der Art, wie Gambello auf der Rückseite seiner Grimanimedaille die Komposition Giancristoforo Romanos mit seinem eigenen Stilgefühl, seiner eigenen Formensprache umkleidet hat, tritt die Schwäche der Reversdarstellungen seiner Denkmünzen im allgemeinen deutlich zu Tage: — jene



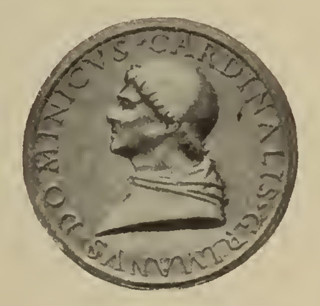


Fig. 48. Vittor Gambello, Card. Domenico Grimani.




Fig. 49. A. Spinelli, Hieronymus Zani.

allgemeine, auf das nicht völlig verstandene Vorbild griechischer Reliefs zurückgehende Formenschönheit, die auch die ganze spätere Skulptur Venedigs beherrscht; das Abgezirkelte in Pose und Gesten, das den Nerv unmittelbaren Lebens vermissen lässt; die Ueberladung mit völlig malerischen, in perspektivischer Vertiefung angeordneten Scenen zumeist antikisierenden Inhalts, die den Mangel an feinem Sinn für die Stilerfordernisse der Gattung verrät. Völlig auf den Bahnen römischer Kaisermünzen wandelt der Meister in seinem Selbstbildnis, das wir in zwei Redaktionen, einer gegossenen und einer geprägten besitzen. Denn ausser seinen acht Gussmedaillen, hat er uns auch fünf geprägte hinterlassen, darunter als gelungenste die von Papst Julius II. aus dem Jahre 1506. So gebührt ihm das Verdienst — wenn es eines war, — zwar nicht als erster wieder das Prägeverfahren für Medaillen versucht zu haben, denn darin waren ihm einzelne vorangegangen (s. weiter unten bei Fr. Enzola); es gebührt ihm — sagen wir — das Verdienst, die Technik des Prägens zuerst so verbessert zu haben, dass damit nun auch ein höheres Relief, wie es die Medaille im Gegensatz zur Münze heischt, erreicht werden konnte; ebenso das fernere, die neue Methode auch praktisch ausgiebiger — insbesondere in seiner Thätigkeit als Stempelschneider für die päpstliche Münze in den Jahren 1515 bis 1517 — zur Anwendung gebracht zu haben.

Wir begnügen uns mit der blossen Erwähnung von zwei sehr mittelmässigen Denkmünzen des ganz unbekannten Giov. Guido Agrippa (um 1510—1520) auf den Dogen Loredano und reproduzieren von den acht zwischen 1534 und 1542 datierten Stücken des aus Parma stammenden, in Venedig von 1535—1572 als Münzwardein thätigen Andrea Spinelli die Medaille des Senators Hieronymus Zani (Fig. 49), deren Porträt im Eindruck seiner Alltagstreue der Weise Fra Antonios nahe steht, während schon alle Raffinements der Stilisierung des Cinquecento in Anwendung gebracht sind, um den heiligen Patron der Kehrseite ins Relief zu setzen. Dieser ist übrigens Dürers grossem heil. Hieronymus in der Wüste entlehnt, wohl das einzige Beispiel seines Einflusses auf die Arbeiten der italienischen Medailleure (der gleiche Revers kehrt bei Spinelli in der Denkmünze Girolamo Quirinis nochmals wieder).

An den Schluss der Reihe ihrem Namen



Fig. 50. Aless. Vittoria, Pietro Aretino.



Fig. 51. Al. Vittoria, Maddalena Liomparda.

nach bekannter Medailleure der Lagunenstadt setzen wir Alessandro Vittoria (1525—1608), die als Architekt und Bildner neben Sansovino hervorragendste Künstlergestalt des venezianischen Cinquecento. Obwohl seine Thätigkeit durchaus der Uebergangsperiode der Renaissance zum Barocco angehört, beansprucht er als Medailleur seine Stelle doch hier im Anschluss an das Quattrocento, weil er die gediegene alte Technik des Gusses und zwar in ihrer ganzen Vorzüglichkeit nochmals aufnimmt, im Gegensatz zu dem die Arbeiten seiner Zeitgenossen im ganzen übrigen Italien kennzeichnenden Prägeverfahren. In ihrem Geist und ihrer Auffassung wurzeln die Denkmünzen Vittorias — es sind seine frühesten Jugendarbeiten — freilich schon im vollen Cinquecento. Aber indem der Meister — wie auch bei seinen imposanten Porträtbüsten — die Wirklichkeit mit künstlerischem Auge nachbildet, giebt er die lebendigen Abbilder der Menschen seiner Tage, nicht die in ihrer prätentiösen Stilisierung doch nur hohlen Masken, die uns von den Medaillen des späteren Cinquecento — manche rühmliche Ausnahme abgerechnet — entgegenstarren. Oder lässt sich wohl eine charakteristisch-lebensvollere Wiedergabe der wuchtigen Persönlichkeit Pietro Aretinos denken, — des gefürchteten Pamphletisten, der „Geissel der Fürsten“, wie er sich in vermessner Selbstüberhebung zu nennen liebte, der dank seiner ebenso lügenhaften und schmutzigen, wie unverschämten und spitzigen Feder seine Stelle in vorderster Reihe unter den Berühmtheiten der Zeit behauptete (Fig. 50)? Oder das etwas allzu frei drapierte Brustbild „sans phrase“ der Maddalena Liomparda, auch wohl eine der zahlreichen Maitressen Aretinos, wie die beiden übrigen bezeichneten Stücke unseres Künstlers (Fig. 51). — Ausser ihnen möchten wir ihm noch die vier unbezeichneten Denkmünzen auf Tomaso Rangone, den berühmten Arzt und Gelehrten († 1577) zuteilen. Er stammte von den Ravennatischen Gianozzi; den Namen der Modeneser edlen Familie hatte ihm erst Guido Rangone, der Herr von Spilimbergo im Friaul verliehen, als er ihn in schwerer Erkrankung dem Leben erhielt. Nicht nur die Stilähnlichkeit, auch mancherlei persönliche Beziehungen zwischen dem Künstler und Gelehrten sprechen für unsere Attribution. Vittoria wurde 1562, im Entstehungsjahre einer der Rangonimedaillen, in die Bruderschaft des h. Marcus aufgenommen, als — der Inschrift zufolge — Tomaso ihr als Guardian vorstand. Und schon seit 1553 war Vittoria mit Sansovino an der baulichen und bildnerischen Restaurierung der Kirche S. Giuliano im Auftrag Rangones beschäftigt. Endlich ist auch dessen Büste aus späterer Zeit von unserm Künstler erhalten geblieben

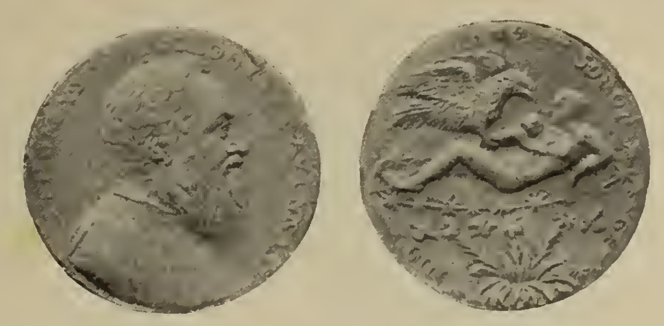


Fig. 52. Aless. Vittoria, Tomaso Rangone.

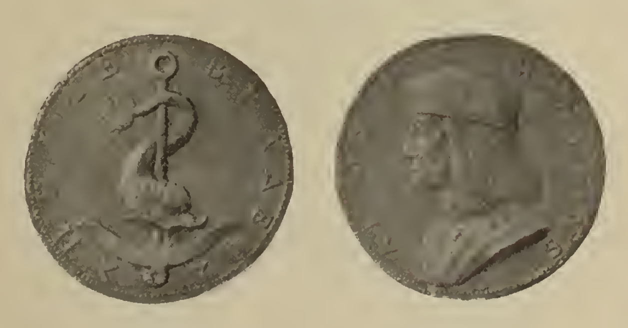


Fig. 53. Anonymer Meister, Aldus Manutius.



Fig. 55. Anonymer Meister, Pietro Grimani.



Fig. 54. Anonymer Meister, Agostino Barbarigo.

(Museo Correr). Die richtige Deutung der schönen Rückseite aber von zweien der Rangonimedaillen (s. Fig. 52) auf die Geburt der Hebe verdanken wir erst dem jüngst verstorbenen Direktor des Berliner Kabinets, A. von Sallet. — Noch weicher in der Durchbildung, belebter im Ausdruck ist die grösste der Rangonimedaillen (D = 53 mm), ihr Revers — eine weibliche Gestalt, die einen Stier bekränzt — ein Wunder von Modellierung in dem gleichsam hingehauchten Flachrelief.

Wie sollen wir nun aber unsere Auswahl aus den anonymen Meistern treffen, um den Lesern bei der Beschränktheit des Raumes, über den wir verfügen, einen Begriff vom Reichtum und der Verschiedenheit ihrer Arbeiten zu geben? Wir greifen auf gut Glück einige davon heraus. Da begegnet uns die Medaille des Aldus Manutius (Fig. 53), noch ganz im strengen Stil des Quattrocento gehalten, obwohl sie erst nach 1495 entstanden sein kann, wie die Kehrseite mit seinem schönen, einem Denar des Kaisers Titus nachgebildeten Signet, das er im genannten Jahre annahm, beweist. Da haben wir das etwas weiche Porträt Agostino Barbarigos (1486 bis 1501), dem man die Energie des Dogen nicht ansehen würde, der von Cypern Besitz ergriff und an der Spitze der Liga gegen Karl VIII. von Frankreich stand (Fig. 54). Ganz anders mutet uns das energische Bildnis des Johanniters Pietro Grimani, eines Bruders des Kardinals Domenico an, von dem wir nur wissen, dass er als Orator der Republik in Ungarn gegen den Erbfeind beider Mächte, die Türken erfolgreich thätig war (Fig. 55). Die charaktervolle Denkmünze Leonardo Zantanis (Fig. 56), einer ganz unbekannten Persönlichkeit gehört einer Reihe von fünf Stücken an, alle gleich vortrefflich, die man wegen ihres Datums als Arbeiten des „Meisters von 1523" bezeichnet. Die zwei graziösen, ungemein zart behandelten Büsten der Caterina Sandella, einer Geliebten Pietro Aretinos, und beider Tochter Adria (vor 1548, als diese sich verheiratete, entstanden) führen uns in die Nähe Alessandro Vittorias, mit dessen Medaillen sie die meiste Verwandtschaft zeigen (Fig. 57). Die Medaille wurde, wie Aretino selbst berichtet, zum Gedächtnis der frühverstorbenen Mutter gegossen, — daher die idealisierte Haartracht und das griechische Profil, während das Bildnis der Tochter auf der Rückseite mit dem

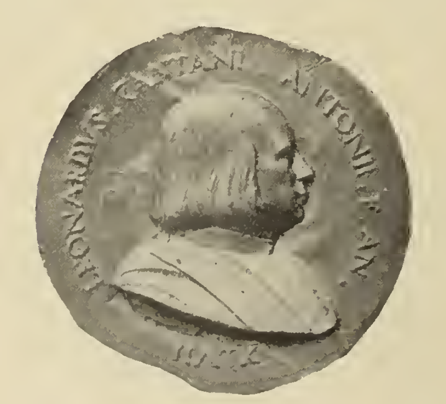


Fig. 56. Anonymer Meister, Leonardo Zantani.


Fig. 58. Anonymer Meister, Antonio Bossi.

wunderbar reichen Haar, das — in einem sog. Aehrenzopf über den Scheitel gelegt — hinten zu prächtigen Flechten verschlungen ist, durchaus dem Leben abgelauscht erscheint. Die um 1560—1570 gegossene Denkmünze Ant. Bossis (Fig. 58) straft mit der effektvollen, etwa im Stile Tintorettos concipierten Fama ihrer Rückseite und der sie begleitenden Umschrift „Nunquam Moriar" die Zuversicht des Bestellers grausam Lügen, denn nicht die kleinste Nachricht über seine Person oder sein Wirken ist uns überliefert. Wie frei und tüchtig


Fig. 57. Anonymer Meister, Catarina und Adria Sandella.

aber die Medaillistik — darin der Nachblüte der venezianischen Malerei ganz ähnlich — sich inmitten des über die Kunst ganz Italiens hereingebrochenen Manierismus erhielt, dafür mag die Denkmünze Marino Grimanis vom Jahre 1595 ein erfreuliches Zeugnis geben, mit ihrem würdigen Bildnis und dem prächtig stilisirten Marcuslöwen der Kehrseite (Fig. 59).

Die Devise: „Bononia docet" bewährt ihre Geltung auch in dem Verhältnis des altberühmten Sitzes der Gelehrsamkeit zur Medailleurkunst. Nirgends sonstwo dient diese so vorwiegend dem Ruhm der Leuchten der Wissenschaft. Einige Mitglieder der herrschenden Tyrannenfamilie, ein oder der andere Kirchenfürst, päpstliche Legat und Condottiere sind es, die mit ihren Ansprüchen ausserdem bei ihr Gehör finden. Bei so günstigen Existenzbedingungen bleibt es schwer erklärlich, warum die heimische Medaillistik sich erst spät entwickelt. Dom. Berardi mit seiner (einzigen) Malvezzimedaillie vom Jahre 1477 bildet eine Ausnahme. Die längste Zeit sind die Celebritäten Bolognas darauf angewiesen, die Erfüllung ihrer Wünsche bei den Medailleuren des benachbarten Ferrara zu suchen. Und dorther kommt ihnen dann auch der Meister, der in einer zwei Jahrzehnte dauernden Wirksamkeit mit einem Mal seiner Kunst eine Verbreitung und Bedeutung gewinnt, die mit der von ihr am Hof der Este er-


Fig. 59. Anonymer Meister, Marino Grimani.

reichten durchaus in die Schranken zu treten vermag.

Sperandio ist der furchtbarste der Quattrocentomedailleure; wir besitzen 45 bezeichnete Stücke von ihm, die uns eine bunte Reihe von Berühmtheiten seiner Tage vorführen: Gelehrte und Dichter, Aerzte und Astrologen, Kriegshelden und Diplomaten, Professoren und Senatoren, Mönche, Bischöfe und Kardinäle, Fürsten und Tyrannen. Sein Name galt in den Kreisen der Dilettanten gleichsam als Kollektivbezeichnung; die Wertschätzung seiner Arbeiten stand ausser aller Frage, seit die Weimarer Kunstfreunde sein enthusiastisches Lob verkündet hatten, indem sie „die Kunstfertigkeit in Verhältnissen und Formen sowohl, als im Malerischen des Geschmacks bei der Komposition der Kehrseiten" weit über die Arbeiten Pisanos herausstrichen. Die intimere Kenntnis der Kunst des Quattrocento, die geschärftere Kritik, mit der wir heute ihr gegenüberstehen, hat das Urteil Goethes freilich nicht sanktioniert. Mögen auch einige der Porträts Sperandios ungewöhnlich lebendig und in den selten vorkommenden guten Abgüssen künstlerisch fein durchgearbeitet sein, — im allgemeinen scheint ihn die Ueberhäufung mit Aufträgen zu flüchtiger Arbeit, zu gewerbsmässiger Ausbeutung seines Talentes verleitet zu haben. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, dass die Mehrzahl seiner Bildnisse stets den gleichen Charakter zeigt, einen Fortschritt in der künstlerischen Entwickelung ihres Schöpfers durchaus vermissen lässt. Noch weniger aber reichen die Kehrseiten an jene Pisanos hinan. Statt dessen von Leben und Monumentalität durchglühten grandiosen Darstellungen bietet uns Sperandio fast durchweg spitzfindige oder grobe Allegorien in pseudo-antikisierender Hülle; nur in den wenigsten Fällen realistische, etwa dem Kriegsleben entnommene Scenen, wie u. a. bei den Correggio-, Bentivoglio- und Gratimedaillen. Aber man sehe einmal, wie unverstanden und plump er die letztere (Fig. 65) aus Pisanos Novello Malatesta- und G. Fr. Gonzaga-Denkmünzen zusammenschweisst, und wie unverfroren er bei der Bentivogliomedaille diejenige des Lodovico Gonzaga vom selben Meister im Gegensinne nachbildet! Wollte man nun auch für die Wahl seiner Allegorien den Geschmack der Zeit, insbesondere den der dargestellten Gelehrten, Dichter und Professoren nicht ohne Grund verantwortlich machen, so ist doch selbst ihre Ausführung, die dem Künstler allein zur Last fällt, meist ebensowenig erfreulich: die Zeichnung fast stets ohne Schwung und Feinheit, die Modellierung flüchtig, auf durchgreifende aber gewöhnlich unterbliebene Ciselierung abgesehen, das Relief

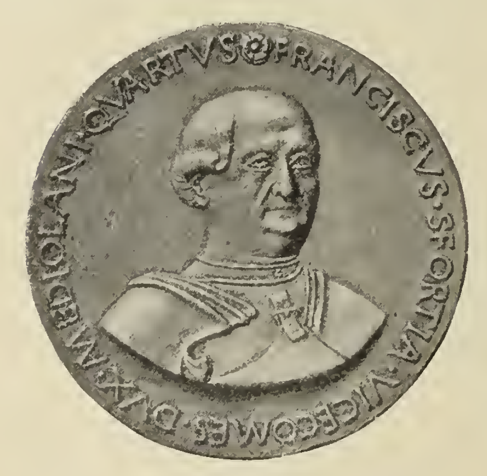


Fig. 60. Sperandio, Franc. Sforza.



Fig. 61. Sperandio, Federigo Montrefeltre.

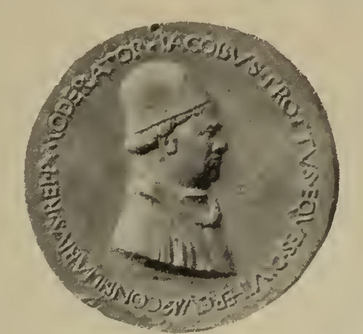



Fig. 62. Sperandio, Jacobo Trotti.

stark und grob, ohne feinere Uebergänge und deshalb wirkungslos. So wird denn bei genauerer Prüfung der ältere Meister in seine weitaus überragenden Prioritätsrechte wiedereinzusetzen und Sperandio seine Stelle in der Reihe der Medailleure des 15. Jahrhunderts nicht bloss nach Pisano, sondern auch nach geringeren Meistern, wie Pasti, Costanzo, Marescalco anzuweisen sein.

Sperandios Lebenschicksale sind nur fragmentarisch bekannt. Um 1425 zu Mantua geboren, übersiedelt er mit seinem Vater, dem Goldschmied Bartolomeo aus dem römischen Geschlecht der Savelli 1437 nach Ferrara, wo er den Einfluss von Pisano, Pasti, Marescalco erfährt. Um 1450 taucht er in Mantua, nach 1460 in Mailand auf; dort schuf er seine frühste Denkmünze auf den Herzog Francesco Sforza (Fig. 60), ein ziemlich trockenes, geistloses Werk, dessen Rückseite den Malatestatempel einer der Medaillen Pastis frei nachbildet. Von 1463—1477 weilt er in Ferrara, von den Este mehr als Bildhauer denn als Medailleur beschäftigt: nur drei seiner 20 dort entstandenen Denkmünzen sind ihnen gewidmet. Unter den übrigen ist hervorzuheben diejenige auf den Minister und Gesandten Ercoles I., Jacobo Trotti (Fig. 62), deren Kehrseite ein abschreckendes Beispiel für die abgeschmackten Allegorien Sperandios bietet; ferner die auf den herzoglichen Orator Ant. Sarzanella (Fig. 67), mit dem nicht viel besseren Revers (die Klugheit auf einem von zwei Hunden gebildeten Sessel sitzend!) und namentlich die auf Niccolò da Corregio (1450—1508, Fig. 63), den Schwiegersohn Bart. Colleones, als Kriegsheld ebenso berühmt wie dieser, überdies einer der ältesten dramatischen Dichter Italiens und so vollendeter Höfling, dass die feingebildete Markgräfin Isabella Gonzaga ihn als „più atilato et de rime et cortesie erudito cavagliere et barone che si ritrovasse in Italia“ bezeichnen konnte. Hier ist einmal auch die Kehrseite von wohlthuendem Realismus und geschickter Komposition ins Rund, ihre Deutung als Illustration der biblischen Umschrift (Psalm 84 Vers 14) zwanglos. —

Nach vorübergehendem Aufenthalte in Faenza finden wir Sperandio 1478 in Bologna, das er erst 1495 wieder verlässt. Hier schuf er bedeutende Skulpturwerke (Grabmal Alexanders V.; Büsten Bentivoglios, Sanutis, Barbazzas; Dekoration der Kirche La Santa); um so unerklärlicher ist, dass er 1486—88 auf Unterstützung aus der öffentlichen Armenkasse angewiesen war. Eine der frühsten seiner in Bologna entstandenen 15 Denk-

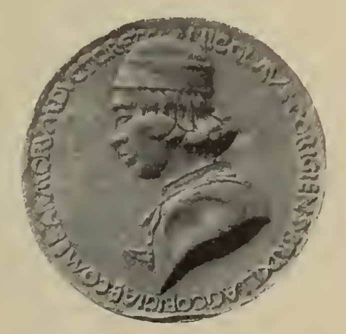



Fig. 63. Sperandio, Niccolò da Correggio.



Fig. 64. Sperandio, Andrea Barbazza.

münzen ist die Federigo Montefeltres, Herzogs von Urbino (Fig. 61), des Musters eines erleuchteten, für alles Hohe und Schöne begeisterten Herrschers (vor 1482). Sie war es, die Goethe vorzugsweise zu dem überschwänglichen Lob des Meisters verführte. In der That ist sie eine seiner trefflichsten Leistungen, leider die Reiterfigur des Revers unproportioniert und verfehlt ins Rund komponiert. Auch das Bildnis des weltberühmten Rechtslehrers Andrea Barbazza († 1480) ist des Meisters würdig; allein man bemerke an der in den Aermelausschnitt eingehängten und durch den unteren Abschnitt der Büste halb amputierten Hand den naturalistischen Verfall der Reliefkomposition (Fig. 64)! Untadelig erscheint dagegen das Abbild des mächtigen Partisans der Bentivoglio, Grafen Carlo Grati (Fig. 65), freilich wieder mit der oben betonten Einschränkung für die Darstellung der Kehrseite.

Als Greis kehrte Sperandio 1495 in seine Heimat Mantua zurück und schuf hier noch, trotz seiner siebzig Jahre, zur Feier des Sieges von Fornovo über Karl VIII. (6. Juli 1495) drei seiner besten Denkmünzen auf die Häupter des Bundes gegen Frankreich: den Dogen Agostino Barbarigo, den Markgrafen G. Franc. Gonzaga und Giovanni Bentivoglio II. (Fig. 66), welch letzterer aus Anlass jenes Sieges in Mantua weilte. Wir fügen hier die Medaille der ebenso schönen als ränkevollen Gemahlin desselben, Ginevra Sforza, Tochter des Herrn von Pesaro bei (Fig. 68), das anmutige Werk eines anonymen Künstlers aus etwas früherer Zeit (um 1480). Dazumal ahnte die Fürstin noch nicht, dass sie einst (1506) mit ihrem Gatten werde ins Exil ziehen müssen, das beiden nicht zum wenigsten von ihrer grausamen Herrschbegier, ihrem unbändigen Stolz bereitet worden war.

Den durch Sperandios Wegzug leer gewordenen Platz füllte alsbald ein Sohn Bolognas würdig aus: der als Goldschmied und Maler allbekannte Franc. Raibolini gen. il Francia (1450—1517). Schon mit dreiunddreissig Jahren stand er an der Spitze der Zunft der ersteren, schnitt 1494 —1506



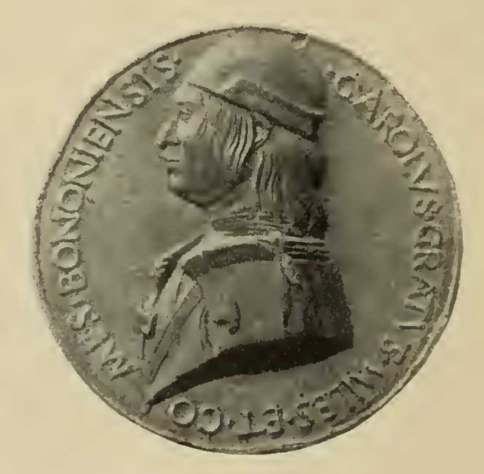


Fig. 65. Sperandio, Carlo Grati.

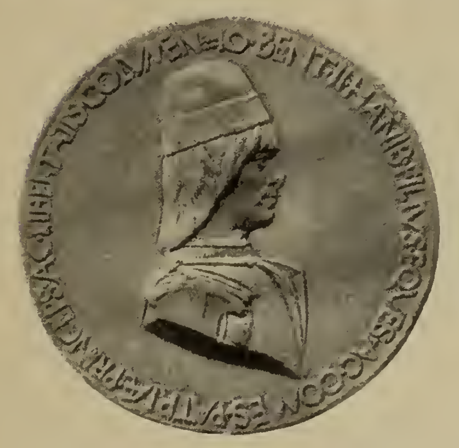



Fig. 66. Sperandio, Giovanni Bentivoglio II.

die Stempel zu den Münzen Bentivoglios, nach dessen Vertreibung die für Papst Julius II., sowie für die Este, die Sforza von Pesaro u. a. m. und modellierte nach Vasaris



Fig. 67. Sperandio, Ant. Sarzanella.



Fig. 68. Anonymer Meister, Ginevra Sforza.

Zeugnis auch viele Denkmünzen. Als solche Arbeiten seiner Hand gelten, obwohl sie nicht bezeichnet sind, die vier Stücke auf die Bologneser Gelehrten Musotti und Ruggieri, auf den Kardinal Alidosi und den Bischof von Treviso, Bern. Rossi. Allein die letzte (Fig. 69) kann nur das Werk eines seiner Schüler sein, da sie erst nach 1519 entstand. In diesem Jahre kam Rossi als Legat nach Bologna und machte der seit Jahren in Ravenna herrschenden Anarchie durch energisches Eingreifen ein Ende. Darauf bezieht sich ohne Zweifel die Umschrift der Rückseite. Allein auch die Scene auf letzterer verrät, bei unverkennbar engem Anschluss an Francias Art doch die kräftigere Auffassung, die schwerere Hand eines Adepten. Dies lehrt augenfällig der Vergleich mit dem Revers der Denkmünze Franc. Alidosis,



Fig. 69. Schüler Francias, Bernardo Rossi.



Fig. 70. Fr. Francia, Kardinal Alidosi.

des übermütigen Günstlings Julius II., der von dessen Neffen Franc. della Rovere, dem späteren Herzog von Urbino 1511 zu Ravenna auf offener Strasse niedergemacht wurde (Fig. 70). In der Komposition der Kehrseite spricht sich die feine Grazie, — in der Behandlung des Porträts die etwas verschwommene Weichheit aus, die auch den Maler Francia charakterisieren; die technische Ausführung ist von grösster Vollendung, wie von dem vorzüglichen Goldschmied nicht anders zu erwarten. Diesen Stücken möchten wir noch die Krönungsmedaille Alexanders VI. vom Jahr 1492 anreihen, die Friedländer unter Caradossos Werke aufgenommen hat (Fig. 71). Solcher Zuschreibung widerspricht aber nicht allein der Umstand, dass der Mailänder Künstler dazumal noch nicht in Rom weilte und der Papst sich also viel eher an seinen eigenen Unterthan, den schon bewährten Francia gewendet haben wird; vor allem steht unsere Medaille im Stil, besonders in der weichen vollen Modellierung dem bolognesischen Meister näher. Auch die untersetzten, in bauschige Gewänder gehüllten Figuren der Reversscene haben viel mehr von seinem Charakter als vom Typus der schlanken, eleganten Gestalten Caradossos. In seiner Eigenschaft als Stempelschneider hat uns Francia endlich ausser den obenerwähnten Münzen auch eine Anzahl kleinerer Testons (s. S. 7 und 28) hinterlassen, deren schönster den Kopf Giov. Bentivoglios zeigt (dat. 1494, Fig. 72).

Die Schöpfer der nicht wenigen Medaillen, die um die gleiche und etwas spätere Zeit in Bologna nnd Umgegend entstanden, werden wir unter den mehr als zweihundert Schülern zu suchen haben, die den eigenen Aufzeichnungen Francias zufolge in seinen Ateliers ihre Ausbildung erhielten und unter denen die Goldschmiede und Medailleure wohl die Mehrzahl ausgemacht haben werden. Namen dafür zu nennen sind wir nicht imstande; — erst später taucht in Bologna wieder ein Medailleur als greifbare Persönlichkeit auf, der aber mit Francia keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr hat. Giovanni Zacchi war um 1515 daselbst als Sohn des aus Volterra stammenden Bildhauers Zaccaria geboren, und den grössten Teil seines Lebens ebendort in gleicher Eigenschaft, namentlich für die Farnese, thätig; seine Medaillen sind an den Beginn und das Ende seiner künstlerischen Wirksamkeit zu setzen. In den Jahren 1536—1538 entstand eine Gruppe von sieben bezw. acht zum Teil bezeichneten Stücken, darunter als vorzüglichstes die — wohl bei Gelegenheit eines vorübergehenden



Fig. 72. Fr. Francia, Giov. Bentivoglio II.





Fig. 71. Fr. Francia (?), Papst Alexander VI.



Fig. 73. Giov. Zacchi, Andrea Gritti.

Aufenthaltes zu Venedig — 1536 gegossene Denkmünze des 82jährigen Andrea Gritti (1454—1538), des gefeierten Besiegers der kaiserlichen und französischen Heere und eines der wenigen Dogen, die nicht dem Patriciat Venedigs entstammten (Fig. 73). Das charaktervolle, sehr sorgsam ciselierte Bildnis reiht sich würdig, wenn auch in gemildertem Stil den Medaillenporträts des Quattrocento an. In der etwas herausfordernden Glücksgöttin der Kehrseite aber dämmern schon die allgemeinen Formen und die gesuchte Grazie der späteren Bologneser Akademie auf. Auch mehrere Medaillen Pauls III. führte Zacchi dazumal in Rom aus, — es dürften wohl die beiden 1536 und 1537 datierten unter den vielen dieses Papstes ihm angehören. Sodann hören wir 1555 von mehreren Denkmünzen römischer Edeldamen, an denen er damals für den Neffen des Papstes, den Kardinal Farnese in Rom arbeitete, — ohne dass wir diese Stücke indess nachweisen könnten, — und damit hören die Nachrichten über den Meister auch auf. Mit ihm schliesst die Reihe der Bolognesischen Medailleure, die in ihren Arbeiten der guten alten Tradition des Quattrocento folgten; die geprägten Denkmünzen der späteren gehören ganz der Kunstweise des Cinquecento an.



Am schicklichsten fügen wir hier einige Meister an, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zumeist in der Romagna und den Marken arbeiteten, mochte ihre Wiege auch anderswo gestanden haben. Da ist als der bedeutendste Gian Francesco Enzola aus Parma mit einem Oeuvre von 13 meist bezeichneten und datierten Stücken zu nennen. Das früheste (1456) zeigt das Profilbild Franc. Sforzas von Mailand (Fig. 74), viel belebter als wir es von der Medaille Sperandios kennen; das Windspiel der Kehrseite, dem sich eine Hand aus Wolken entgegenstreckt, ist eines der vielen persönlichen Sinnbilder (Imprese) des Herzogs. Ein paar Jahre darauf ist Enzola in Faenza und Forli bei den Manfredi und Ordelaffi beschäftigt; 1467 bis 1471 ist er in Parma, 1472 als Münzmeister in Ferrara nachweisbar, und aus den Jahren 1474 und 1475 datieren seine vier gelungensten Denkmünzen auf Costanzo Sforza, Herrn von Pesaro (nur in den Reversdarstellungen voneinander verschieden). In der schönen Kopfseite (Fig. 75) leben — was Auffassung und Sorgfalt der Arbeit betrifft — die besten Traditionen der Pasti, Petricini und späteren Ferraresen. Nicht glücklich ist unser Künstler dagegen in den Kehrseiten (gewappnete Reiterfigur, ein Heer über eine Brücke ziehend, eine Veste in landschaftlicher Umgebung). In ihrer heraldischen Behandlung verraten sie den Siegelschneider (es existiert von ihm in der That ein Siegel der Stadt Parma). Enzola ist auch der Meister, von dem sich die frühesten beiden geprägten Medaillen auf Pietro de Rossi und seine Gattin vom Jahre 1457 nachweisen lassen (von der zwischen 1433 und 1444 entstandenen des Lodovico Gonzaga ist der Autor nicht bekannt).



Fig. 74. G. Fr. Enzola, Francesco Sforza.



Fig. 75. G. Fr. Enzola, Costanzo Sforza.



Fig. 76. Clem. Urbinas, Federigo Montefeltre.

Clemens Urbinas zeichnet sich ein Künstler auf der 1468 datierten Denkmünze Federigos von Montefeltre (Fig. 76), des weisen und hochsinnigen Herrschers von Urbino, jenes kleinen Musterstaates inmitten der Tyrannien der Marken, die ihre Existenz durch Greuel und Gewaltstreiche ärgster Art von heute auf morgen fristeten. Weder durch eine andere Arbeit, noch auch durch urkundliches Zeugnis ist uns von dem Künstler sonst irgendwelche Kunde erhalten; sein etwas trockenes Werk giebt wohl nicht das künstlerisch bedeutendste aber augenscheinlich das getreueste Abbild des Fürsten.

Aehnlich hatte diesen auf einer nur halb so grossen Denkmünze schon zwanzig Jahre früher ein Meister Paulus de Ragusio (Ragusa) dargestellt (Fig. 77). Sowohl das noch jugendliche Aussehen des 1422 geborenen Fürsten, als die Inschrift der Rückseite, die ihn als Befehlshaber der neapolitanischen Heere bezeichnet, — eine Würde, die ihm zuerst 1450 übertragen wurde, — bestimmen als ihre Entstehungszeit ungefähr das ebenangeführte Jahr, und nicht 1474, wie Friedländer will, indem er das Hermelin der Kehrseite als Symbol des dem Federigo in diesem Jahre verliehenen Hermelinordens der Aragonesen deutet, während es bloss eine der vielen Impresen des Herzogs wiedergiebt[1]). —

[1]) Dieses Entstehungsdatum bekräftigt auch der Umstand, dass unsere Medaille ihn noch nicht — wie alle späteren — mit eingebrochenem Nasenbein zeigt. Das Turnier nämlich, in dem er diesen Schaden zugleich mit dem Verlust des rechten Auges erlitt,



Fig. 78. Paolo da Ragusa, Alfons I. von Neapel.



Fig. 77. Paolo da Ragusa, Federigo Montefeltre.

In Grösse, Stil und Schrift der vorigen ganz analog, deshalb auch aus der gleichen Zeit stammend ist die zweite bezeichnete Medaille unseres Künstlers auf König Alfons von Neapel (Fig. 78). Sie ist somit nicht restituiert, wie Friedländer nach seiner obigen Ansicht konsequent annehmen musste, sondern nach dem Leben gebildet. Wie sie, wird also auch die Denkmünze Montefeltres in Neapel entstanden sein. Wenn auch nicht Werke von hervorragendem Verdienst, sind beide doch ansprechende Leistungen eines ganz tüchtigen Künstlers. Jedenfalls zeigen sie grössere Belebung als das pompösere Schaustück des Clemens von Urbino.



IV. Die florentiner Medaillen.

An keiner der vielen Kunststätten Italiens — selbst Venedig nicht ausgenommen — hat die Medaille eine so intensive Blüte entfaltet, wie in Florenz. Uebersteigt doch das Werk eines einzigen unter ihren Meistern, allerdings des fruchtbarsten von allen, Pastorinos de' Pastorini mit fast zweihundert Stücken um ein Beträchtliches die Gesamtzahl der bezeichneten und anonymen venezianischen Schaumünzen. — Waren die Bedingungen für das Entstehen des neuen Kunstzweiges, wie wir gesehen haben, in Oberitalien förderlicher, so bereitete ihm hinwieder die in der zweiten Hälfte des Quattrocento am Arnostrande nach allen Richtungen menschlichen Strebens so reich und üppig entwickelte Kultur einen Boden, wie er für dessen Ausbreitung nicht günstiger gewünscht werden konnte. Hier begnügte man sich nicht mit der Verherrlichung des Herrschers und seiner Familie, sowie etwa noch einiger seiner Günstlinge und Auserwählten; — der Staatsmann wie der reiche Kaufherr, der Gelehrte wie der Dichter und Künstler, der asketische Mönch wie das schöne Weib, der Jüngling fast noch Knabe aus vornehmern Geschlecht, wie die liebliche Jungfrau, der Kriegsheld und selbst der Abenteurer beanspruchten und empfingen hier ihren Anteil am Nachruhm unter anderm auch in Gestalt der Medaille.

Leider haben die Meister in Florenz noch seltener als sonst die Medailleure im allgemeinen ihre Arbeiten bezeichnet. Auch sind die Nachrichten, die der bekannte Historiograph der Florentiner Künstler gerade über ihre Thätigkeit als solche aufgezeichnet hat, dürftig und überdies wenig verlässlich. So bleibt uns für die Feststellung der Urheber nach Ausscheidung der signierten Stücke nichts anderes übrig, als teils der Hypothese einen weiteren Spielraum zu gewähren, teils aber einzelne Gruppen nach gewissen zufälligen Aeusserlichkeiten auszusondern, die auf denselben Meister zu schliessen erlauben. Immerhin bleibt dann noch für die Rubrik der Anonymen eine lange Liste übrig. —

Aber alle florentinischen Medaillen — mögen uns ihre Schöpfer bekannt sein oder nicht — verraten sich durch einen gemeinsamen Charakter, wie er ja den Leistungen von Florenz auf allen Gebieten der Kunst eigen ist: durch die strenge und tiefe Erfassung der Natur und durch ihre lebensvolle Wiedergabe in den Bildnissen; durch die monumentale Betonung des Wesentlichen und Unterordnung aller Einzelheiten. Dies bleibt stets die Hauptsache; viel weniger Sorgfalt wird auf die Kehrseiten verwendet. Zumeist zeigen sie Einzelgestalten von schlichter Er-

fand zur Feier der Erhebung Franc. Sforzas zum Herzog von Mailand im Jahre 1450 zu Urbino statt (vgl. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino. London 1851, vol. I p. 95).

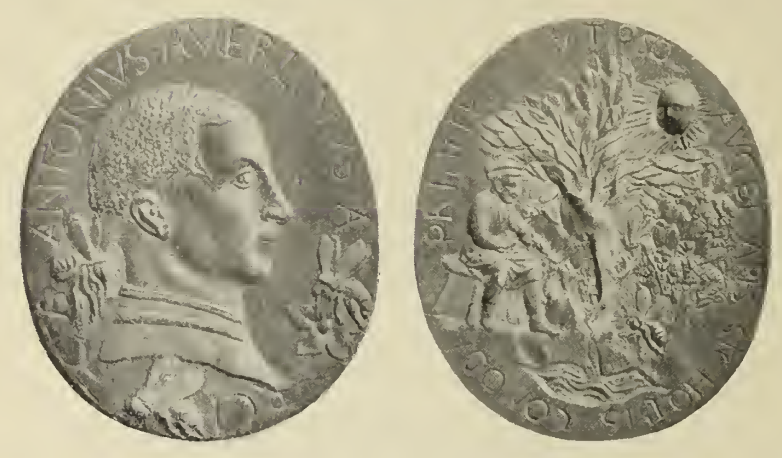


Fig. 79. Ant. Averulino, Selbstbildnis.

findung und derber Ausführung, gewöhnlich ohne besondern näheren Bezug auf die Dargestellten, weshalb sie auch vielfach wiederholt werden. Das Relief ist hoch, die Modellierung nur in grossen Zügen durchgeführt, die Ciselierung meist unterlassen. Nur einzelne Stücke machen in Charakter und Behandlung hiervon eine Ausnahme. „Man sieht, es sind geistvolle geübte Künstler, die leicht und schnell arbeiteten, wie auf Bestellung. Dem entspricht es, dass mehrfach grosse Medaillons in kleinem Maasstabe genau wiederholt wurden“ (Friedländer). —

Die älteste der florentiner Denkmünzen ist wohl diejenige, worauf der Architekt und Bildhauer Antonio Averulino gen. Filarete (um 1400 bis um 1460) sein Selbstbildnis wiedergegeben hat (Fig. 79). Dass er ihr Schöpfer ist, ergiebt sich aus der ganz gleichen stilistischen Auffassung und Ausführung des Porträts auf der Bronzepforte von S. Peter in Rom, seinem beglaubigten Werke (voll. 1445). Die Darstellung und Umschrift der Kehrseite aber, in welch letzterer er die Huld seines Fürsten gegen sich rühmt, erlauben uns den Zeitpunkt ihrer Entstehung zu bestimmen. Seit Ende 1451 bis zum Jahr 1454 stand Averulino in Diensten des Herzogs Franc. Sforza von Mailand am Bau des dortigen Kastells und Domes, von 1457 bis 1465 sodann am Hospitalbau, — und wurde vom Herzog vielfach ausgezeichnet. In den ersten fünfziger Jahren muss also auch unsere Medaille entstanden sein. Ein grosses Kunstwerk an Auffassung und Komposition ist sie nicht, namentlich wenn man bedenkt, dass ihrem Schöpfer in Mailand die grossen Vorbilder Vittor Pisanos gewiss zu Gesicht gekommen sein werden. Doch kommt in dem halb unschuldigen, halb verschmitzten Ausdruck des Profilkopfes der Charakter des sonderbaren Kauzes, der Filarete sein Leben lang war, ganz treffend zur Geltung. Hatte er doch u. a. in die Bronzethür von S. Peter, gleichsam als Signatur, das Dictum eingraviert: „Meine Helfer mögen sich der Arbeit rühmen, — ich bin froh, dass sie gethan ist!“

Künstlerisch viel bedeutender ist die nächste Persönlichkeit, die uns in Andrea Guazzalotti (1435—95) entgegentritt. Aus einem der angesehensten Geschlechter von Prato stammend und zu geistlichem Berufe erzogen, lebte er bis um 1467 als Scriptor an der päpstlichen Kurie und zog sich sodann auf ein Kanonikat am Dom seiner Geburtsstadt zurück. Die Medailleurkunst hat er weit über das Können eines blossen Dilettanten hinaus geübt, — besass er doch in Prato



Fig. 80. Andrea Guazzalotti, Papst Pius II.



Fig. 81. Andr. Guazzalotti, Papst Sixtus IV.

eine Giesserwerkstätte, in der er auch die Modelle andrer Medailleure abgoss, wie auch sonst Bronzewerke fertigte. Das Gleiche bezeugt auch die immerhin beträchtliche Zahl der Denkmünzen, die wir von ihm besitzen — zehn unbezweifelte (vier davon bezeichnet), und vier nicht mit völliger Sicherheit ihm zugeteilte. Die älteste ist die laut der Inschrift erst nach dem Tode des Papstes (24. März 1455) gegossene auf Nicolaus V. Sie ist zugleich die älteste nicht restituirte Papstmedaille, charakteristisch, aber besonders in der Kehrseite noch recht plump; heute ist sie nur noch (neben einigen Bleiabschlägen) in einem einzigen Bronzeexemplare der Bibliothek von S. Marco zu Venedig vorhanden. Dagegen entstanden die Denkmünzen seiner beiden Nachfolger Calixt III. und Pius II. bei deren Lebzeiten; die letztere ist 1460 datiert und durch einige Verse eines der Hofpoeten des weitgereisten Humanistenpapstes als Arbeit Guazzalottis gesichert (Fig. 80). Hier ist der Kopf schon viel geistvoller aufgefasst, — der Pelikan der Kehrseite aber kurzweg von einer Denkmünze Pisanos kopiert. An künstlerischem Wert wird die Pius-Medaille von der um zwei Decennien späteren auf dessen zweiten Nachfolger Papst Sixtus IV. übertroffen (Fig. 81; auf den ersten, Paul II. scheint unser Künstler keine gegossen zu haben). Und zwar ebensowohl in dem Bildnis, das nicht nur wie jenes meisterlich modelliert, sondern hier einmal auch auf das sorgfältigste durchciseliert ist, — als namentlich in der Komposition der Kehrseite, wohl der vollkommensten, die unserm guten Domherrn je gelang: die nackte Gestalt der Constantia (Beharrlichkeit), an eine Säule (Symbol der Stärke) gelehnt, blickt auf die zu ihren Füssen gelagerten Gefangenen, Waffen und Galeeren herab. Diese Attribute, wie auch die Jahreszahl 1481 belehren uns, dass die Medaille zum Andenken an die am 16. August jenes Jahres erfolgte Vertreibung der Türken aus Otranto gegossen worden war. Aus demselben Anlass entstanden auch drei sich nur in den Kehrseiten unterscheidende Denkmünzen auf den Führer des vereinigten neapolitanischen und päpstlichen Heeres, Alfons von Kalabrien, den Sohn Königs Ferdinand I. von Neapel (Fig. 82). Hat hier unser Künstler auf dem Avers die schwierige Aufgabe der Wiedergabe im Dreiviertelsprofil vortrefflich gelöst, (man vergleiche seine Arbeit nur mit Sperandios Sforzamedaille Fig. 60!) so ist sein Können an der Kehrseite, die den Einzug des Herzogs in die wiedereroberte



Fig. 82. Andr. Guazzalotti, Alfons von Kalabrien.



Fig. 83. Bertoldo di Giovanni, Alfons von Kalabrien.

beachte sogar die von den seinigen so verschiedene Form der Buchstaben in den Umschriften. Wir möchten darin viel eher eine Arbeit Bertoldos di Giovanni (c. 1420—1491) erkennen, des bekannten Schülers Donatellos, Familiaren der Medici, Hüters ihres Stadt darstellen soll, so ziemlich gescheitert. Denn die malerische, überfüllte Komposition läuft darin den Stilgesetzen des Reliefs — namentlich in ihrer Anwendung auf die Medaille — schnurstraks entgegen.

In der vierten, zur Feier des Sieges Alfonsos über die Florentiner bei Poggio Imperiale im Jahre 1479 gegossenen Denkmünze, die sein Profilbildnis zeigt, vermögen wir — entgegen den Autoritäten von Armand, Friedländer und Heiss — die Hand Guazzalottis nicht zu sehen (Fig. 83). Man vergleiche doch die viel weichere, beinahe verschwommene Modellierung, die duftigfreie Behandlung des Haares, die ganz charakteristische Komposition und Ausführung des Reliefs der Kehrseite (eines Stieropfers in Gegenwart eines Nackten und eines Gewappneten) mit der Art des Meisters; ja man

Antikenmuseums im Garten bei S. Marco und als solcher des frühesten Lehrers Michelangelos. Es sind uns mehrere Bronzebildwerke des Meisters (in Florenz, Modena, Wien und Berlin) erhalten, deren Guss er merkwürdigerweise stets von andern (besonders seinem noch zu erwähnenden Schüler Adriano Fiorentino) besorgen liess. Das gleiche bezeugt ein Brief Guazzalottis an Lorenzo de' Medici vom Jahre 1478 betreffs der Medaillen Bertoldos, womit er ihm vier solche, die er für den letzteren abgegossen hatte, zusendet. Wir kennen nur eine bezeichnete Denkmünze des Künstlers: die auf Mohamed II. nicht nach dem Leben, sondern nach der 1480 von Gentile Bellini modellierten ausgeführte und dafür von grosser Unmittelbarkeit des Lebens (Fig. 84). Ihr Revers, den Sultan mit den von ihm



Fig. 84. Bertoldo di Giovanni, Mohamed II.

unterjochten Ländern in Gestalt von drei nackten gefesselten weiblichen Figuren auf einem Triumphwagen in durchaus antikisierendem Geschmack darstellend, gestattet vermöge engster Analogie von Erfindung, Stil, Formengebung und Behandlung des Reliefs Bertoldo auch zwei weitere Kehrseiten unbedingt zuzuteilen: jene des Medaillons auf Letizia Sanuto mit dem Triumph der Pudicitia und eine uns nur als Plakette, ohne die zugehörige Kopfseite erhaltene, gleichfalls einen Triumphzug (der verschmähten Liebe?) darstellend.

Diese wenigen Stücke genügen nun aber keineswegs für die Qualifikation Bertoldos als „di medaglie optimo fabricatore, il quale sempre col magnifico Lorenzo (Medici) faceva cose degne“ in dem Munde eines Zeitgenossen. Solches Lob setzt eine ergiebigere Bethätigung als Medailleur voraus, die namentlich in ihrem gegenständlichen Interesse weitere Kreise berührt haben musste. In der That hat jüngst das scharfe Auge und das nach allen Richtungen tief eindringende Verständnis W. Bodes, die lange gesuchte Lösung des Problems gefunden. Mit völlig überzeugenden Gründen, die einerseits aus formalen und stilistischen Analogien, andrerseits durch Kombination und Deutung von traditionell und urkundlich vorliegenden Daten, (wie dem oberwähnten Brief Guazzalottis) gewonnen wurden, [1]) hat er dargethan, dass nicht — wie man auf Vasaris oberflächliche Nachricht hin seither angenommen hatte — Antonio Pollaiuolo, sondern Bertoldo der Schöpfer nicht nur der bekannten Erinnerungsmedaille auf die Pazziverschwörung vom Jahre 1478 sei, der Giuliano Medici zum Opfer fiel, sondern dass ihm weiterhin auch die Denkmünze auf Filippo de Medici, Erzbischof von Pisa († 1478), sodann ein Revers, den wir nur in seiner hybriden Zusammenkoppelung mit dem Bildnis des kaiserlichen Orators am päpstlichen Hofe, Antonio Graziadei kennen, [2]) endlich vielleicht auch eine Medaille auf




Fig. 85. Bertoldo di Giovanni, Erinnerungsmedaille auf die Pazziverschwörung.

[1]) Es ist uns wegen Raummangels versagt, darauf im besonderen einzugehen. Wir verweisen diesbezüglich auf Bodes ungemein inhaltsreiche Studie über „Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke“ im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, 1895 Heft III und IV, neuerdings in erweiterter Fassung abgedruckt in dessen „Florentiner Bildhauer der Renaissance“, Berlin 1902, S. 296 ff. Zu unsrer grossen Befriedigung ersehen wir bei der erst nach der Niederschrift unsres Manuskripts vorgenommenen Durchsicht der ebengenannten Schrift, dass wir uns betreffs unserer Zuteilung der einen Denkmünze Alfonsos von Kalabrien an Bertoldo mit Bode in voller Uebereinstimmung befinden (s. a. a. O. S. 305).

[2]) Dass nicht auch die Kopfseite von Bertoldo stammt, ergiebt sich daraus, weil Graziadei jene Würde erst 1481—1483 also zu einer Zeit bekleidete, wo unser Meister



Fig. 86. Anonymer Meister, Papst Innocenz VIII.

auf allen diesen Stücken (und — fügen wir hinzu — auch auf der vierten Alfonsmedaille) einerseits, andrerseits auf der Mohamedmedaille, sowie einzelne ungewöhnliche Buchstabenformen, die hier wie dort begegnen, auf einen und denselben Meister für die ganze Reihe hinweisen.

Friedrich III. vom Jahre 1469 angehöre, deren Kehrseite den Kaiser mit dem Gefolge seiner Ritter über die Engelsbrücke reitend darstellt. Aus der Wiedergabe der Pazzimedaille (Fig. 85), deren beide Seiten den achteckigen Chor des Florentiner Domes mit den das Hochamt feiernden Priestern, davor den Angriff der Verschworenen auf Lorenzo bezw. Giuliano Medici, darüber aber die Büsten der beiden Brüder zeigen (bei derjenigen Giulianos springt die Aehnlichkeit in Auffassung und Haltung mit seinem von Botticelli gemalten Porträt in der Galerie zu Berlin in die Augen, wenn auch dessen seelische Belebung nicht erreicht ist), — mag der Leser ersehen, wie nahe sie in Stil und Reliefbehandlung den authentischen Reversdarstellungen Bertoldos steht. Nur dass in der Pazzimedaille alles in miniaturhafte Dimensionen übertragen ist (man bemerke aber auch die grosse Aehnlichkeit in Formen und Attituden der Gestalten des Vordergrundes mit jenen der Kehrseite auf der von uns oben dem Bertoldo zugeteilten Alfonsomedaille!) Und ganz ähnlich verhält es sich mit dem jüngsten Gericht auf der Kehrseite des Filippo Medici-Medaillons, sowie mit dem Triumphzug Merkurs und der neun Musen auf jener der Graziadeidenkmünze. Endlich betont Bode mit Recht, dass auch die gleiche Form, Verteilung und Anordnung der Inschriften

hochbetagt in Florenz lebte, wie denn auch sonst von einem Aufenthalt desselben in Rom nichts überliefert ist.

Fortan wird man somit Ant. Pollaiuolo nicht mehr als den Schöpfer der beiden obigen ihm bisher zugeschriebenen Denkmünzen betrachten dürfen. Ja, da wir ihm auch eine dritte entschieden absprechen, die ihm von den französischen Autoritäten — allerdings mit einiger Reserve — zugeteilt wird, haben wir seinen Namen aus der Liste der Florentinischen Medailleure überhaupt zu streichen. Es ist dies die Medaille Innocenz VIII. mit den Gestalten dreier Tugenden auf der Kehrseite (Fig. 86). Den einzigen — sehr anfechtbaren — Grund, sie Pollaiuolo zuzuschreiben, bot der Umstand, dass man bei Eröffnung des von ihm gegossenen Grabmals des Papstes im Jahre 1606 ein Exemplar der Denkmünze darin fand. Aber der Stil der Arbeit hat durchaus nichts mit dem so prägnanten der Bronzeskulpturen des Florentiner Meisters gemein, — wie denn Friedländer sie dem Francia, also seinem stilistischen Antipoden zuzuteilen geneigt war. Wir können auch dieser Taufe — besonders im Hinblick auf die Behandlung der Kehrseite — keineswegs beistimmen, sind aber ebensowenig imstande, für die schöne Arbeit irgend einen andern unter den Florentiner Medailleuren namhaft zu machen. Denn das zum mindesten scheint uns festzustehen, dass ihr Künstler unter den letzteren gesucht werden müsse.

Aber nicht genug damit! Noch an einer zweiten Florentiner Berühmtheit müssen wir die gleiche Exekution vollführen. Vasari nennt — nicht in der Biographie des Meisters, sondern gelegentlich an anderer Stelle — Michelozzo, den be-

rühmten „Hofbaudirektor" der Medici und Erz- und Marmorbildner als Autor einer heute nicht mehr vorhandenen Medaille (vom Jahre 1445) des Sante Bentivoglio. Drei Seiten weiter (Bd. VIII, S. 99) indes, wo er die Arbeiten des Künstlers für Cosimo Medici aufzählt, erwähnt er darunter keine Medaille des letzteren; und doch hätte die Stelle es geradezu erfordert, wenn ein solches Werk überhaupt vorhanden gewesen wäre. Auf die vage Nachricht Vasaris hin, hat man trotzdem in Anbetracht der engen Beziehungen, die zwischen Michelozzo und Cosimo dem Alten bestanden, geglaubt, die Denkmünzen des letzteren, die uns in vier wenig verschiedenen Varianten überkommen sind, auch ihm zuschreiben zu sollen. Die Attribution geht auf die Weimarschen Kunstfreunde zurück: sie geben die vierte Variante eben dem Michelozzo, während sie für die erste (die wir in Fig. 87 abbilden, da sie die künstlerisch bedeutendste ist) sogar den Namen Donatellos ins Feld führen. Von ihnen — so scheint es — haben Armand und Heiss die Zuschreibung übernommen (die sie auf sämtliche vier Repliken ausdehnen), während Friedländer sie für Arbeiten des weiter unten zu besprechenden Niccolo Fiorentino erklärt. Jedenfalls hat diese Ansicht viel mehr für sich, als die der französischen Forscher. Denn ihr stellen sich — abgesehen davon, dass weder die feine Individualisierung im Porträt der „Dörperweise" Michelozzos entspricht, noch auch die Florentia der Reversseite etwas von der so wohl kenntlichen Art bekundet, in der er die Antike in seinen Bildwerken nachzubilden trachtet, — es stellen sich ihr — sagen wir — auch chronologische Erwägungen entgegen. Da Cosimo († 1. August 1464) den ihm auf der Medaille beigelegten Titel P(ater) P(atriae) erst nach seinem Tode, am 16. März 1465 erhielt (Friedländer giebt fälschlich den 16. März 1464 an), so kann jene nicht vor diesem Datum entstanden sein. Andererseits beweist ihre genaue Wiedergabe auf der Titelminiatüre eines Piero Medici zugeeigneten Kodex der Laurenziana, dass sie 1469 — im Todesjahr Pieros schon existiert haben musste. Nun wissen wir aber, dass Michelozzo von 1462 an in Mailand, Ragusa, Schio abwesend war, und es erscheint unwahrscheinlich, dass man die Arbeit, selbst wenn man damit bis zur Rückkehr des Meisters — frühestens 1466 — sollte gewartet haben, gerade dem Siebzigjährigen anvertraut habe, wo doch Florenz dazumal schon eine Reihe bewährter Medailleure besass (s. weiter unten[1]). Was aber die Denkmünze betrifft, so können wir sie in ihrem hohen künstlerischen Wert nicht besser charakterisieren als mit den Worten Goethes: „Die Arbeit ist ganz ausserordentlich meisterhaft und kühn; für den ersten Anblick zwar erscheint das Bild nur skizzenhaft und flüchtig angelegt, bei näherer Betrachtung aber wunderbar geistreich, in allen Teilen bedeutend und vollendet."

Der Umstand, dass sich auf der eben

[1]) Dieser unsrer Ansicht, die wir schon früher (s. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIV S. 313) begründet haben, stimmt auch Bode durchaus zu (vgl. am oben angeführten Orte S. 298).



Fig. 87. Anonymer Meister, Cosimo Medici.



Fig. 88. Anonymer Meister, Pietro und Giovanni Medici.

erwähnten Titelminiatüre, sowie einer zweiten desselben Autors und der gleichen Bücherei auch zwei Medaillen der beiden Söhne Cosimos des Alten, Pieros und Giovannis de' Medici reproduziert finden, die uns auch heute noch in einigen wenigen Exemplaren erhalten sind (Fig. 88), veranlasst uns gleich hier einige Worte darüber zu sagen. Das bei beiden der Umschrift beigefügte: „P(atris) P(atriae) F(ilius)" bezeugt, dass sie nach dem Tode Cosimos gegossen wurden, und dass daher die Medaille des ein Jahr vor dem Vater verstorbenen Giovanni nicht nach dem Leben modelliert ist. Beide sind wahrscheinlich, wie auch die Cosimos, über



Fig. 89. Niccolò Fiorentino (?), Anton von Burgund.

Auftrag Piero Medicis entstanden, und zwar zwischen 1465 und 1469. Auf das Zeugnis eines Schreibens hin, das der seit 1451 in Ferrara thätige Goldschmied und Medailleur Lodovico da Foligno im Juni 1471 an Lorenzo de' Medici richtete, hat Armand und nach ihm Heiss geglaubt, sie diesem zuschreiben zu sollen. Uns scheint der Brief gerade das Gegenteil zu besagen. Obwohl er nämlich die Sendung einer Denkmünze der Herzogin Bona von Mailand begleitete, und somit fast selbstverständlich dazu aufforderte, die Medaillen von Lorenzos Vater und Oheim zu erwähnen, wenn Lodovico solche früher ausgeführt hätte, so spricht der Meister darin nur „von der Liebe, die er stets für seine Herrlichkeit den edlen Herrn Piero de Cosimo gehegt habe," sowie auch von dem dringenden Wunsche, Lorenzo zu sehen (der Ausdruck kann auch als „kennen zu lernen" gedeutet werden, womit dann bewiesen wäre, dass Lodovico in den Jahren 1465—1469 nicht in Florenz gewesen sei). Leider ist uns keine der urkundlich bezeugten Denkmünzen des Künstlers (auf Gal. Maria Sforza[1])

[1]) Oder sollten wir in dem grossen (D = 5 cm) 1470 datierten geprägten Medaillon mit dem behelmten Sforzalöwen auf dem Revers eine dieser Arbeiten vor uns haben? Friedländer hat sie Taf. XXXVI, 11 unter den von ihm dem Caradosso zugeteilten Münzen

und seine Gemahlin Bona, auf Lionello und Sigismondo d'Este) erhalten geblieben und somit der stilistische Vergleich derselben mit den beiden Medicistücken versagt. Aber diese scheinen uns denn doch in ihrem strengen, die Hässlichkeit der Dargestellten in nichts beschönigenden oder mildernden Realismus viel eher auf Florenz als auf die um jene Zeit in ihrem auch den anonymen Florentinern, am ehesten: Nicc. Fiorentino.

Erst mit diesem Meister, eigentlich Niccolò di Forzone Spinelli (1430 bis 1514) genannt, gewinnen wir wieder festen Boden. Er entstammt einer alten Goldschmiedefamilie, — Vater und Grossvater hatten diese Kunst getrieben, während sein Grossoheim Spinello Aretino der be-



Fig. 90. Niccolò Fiorentino, Lorenzo Medici.

Charakter weichere ferraresische Medaillistik zu weisen. Sollten wir aber für sie einen Autor nennen, so wäre es vor allen,

kannte giotteske Maler war. Die früheste seiner fünf bezeichneten und datierten Medaillen, die auf Silv. Duziari, Bischof von Chioggia (in einem einzigen Abguss zu Wien vorhanden), entstand 1485. Wo er bis zu seinem fünfundfünfzigsten Jahre gewirkt, wissen wir nicht, er müsste denn identisch sein mit jenem Nicolas de Spinel, der 1468 als Siegelschneider am Hof Karls des Kühnen von Burgund thätig war (sein Porträt besitzen wir in einer kostbaren Tafel von Memlings Hand). Nun existiert von dessen natürlichem Bruder Anton, dem „sog. grossen Bastard von Burgund" eine Denkmünze (Unikum des Berliner Kabinetts, Fig. 89), die dem Alter des Dargestellten nach in diese Zeit fällt und in Auffassung und Arbeit

---

und Medaillen abgebildet. Nun ist es aber kaum glaublich, dass man dem erst Achtzehnjährigen eine so bedeutende Arbeit sollte anvertraut haben (er ist frühestens 1452, nicht wie Friedländer will, schon 1445 geboren). Auch will sie stilistisch gar nicht zu Caradossos beglaubigten Prägungen stimmen. Man kennt davon nur Silberexemplare, und Lodovico sagt ja in seinem Briefe, er bilde sie in Silber. Die um ein Jahr verspätete Datierung könnte ein Versehen des Künstlers sein; oder aber — wahrscheinlicher — hatte er das Wachsmodell, das er in seinem Schreiben erwähnt, schon das Jahr zuvor in Mailand gemacht und darnach die Medaille auch datiert.



Fig. 91. Tanagli (?), Lorenzo de' Medici.

der authentischen Arbeiten unseres Künstlers nicht unwürdig wäre. Unter den letzteren nimmt neben der Medaille des sechzehnjährigen Alfonso d'Este vom Jahre 1492 die wohl nur wenig frühere auf Lorenzo Medici (1448—1492) unser Interesse vermöge der dargestellten Persönlichkeit ganz besonders in Anspruch (Fig. 90). Sie giebt die verdrückten hässlichen Züge des grossen Staatsmannes und Kunstfreundes, ein Erbteil seines Geschlechts, mit einer an Brutalität grenzenden Lebenstreue wieder. Der Revers zeigt die personifizierte Florentia mit der Lilie in der Hand unter einem Oelbaum, dem Symbol des Friedens; er ist weder in der Komposition noch in der Arbeit hervorragend (abgesehen von den unsauberen Abgüssen, die davon allein existieren). Der Künstler scheint diesen Mangel seiner Gestaltungskraft auch recht wohl gekannt zu haben, denn mit Vorliebe hat er sonst zu seinen Kehrseiten die antiken Münz- und Gemmendarstellungen benutzt, deren Originale sich im Besitz der Medici befanden, — ein eklatanter Beweis für den unmittelbaren Einfluss, den ihre Sammlungen auf die Entwickelung der Renaissancekunst geübt haben.

Das Abbild des jugendlichen Lorenzo hat uns eine zweite Medaille bewahrt (Fig. 91). Seine Züge haben hier bei womöglich noch grösserer Hässlichkeit etwas Ungezügeltes, der Kopf ist mit einem phantastischen Helm bedeckt. Nun wissen wir, dass Lorenzo in dem 1469 zu Ehren der Lucrezia Donati veranstalteten Turnier einen silbernen Helm als Siegespreis davontrug, den eine Marsfigur krönte. Wenn diese auch aus Gründen der künstlerischen Anordnung auf der Denkmünze fehlt, so hat doch Armands Vermutung, diese sei zur Erinnerung an jenes Ereignis gegossen, vieles für sich. Sonderbar bleibt nur, dass ihr Schöpfer sich die Gelegenheit entgehen liess, auf einer Scene der Kehrseite (bei unserer Medaille ist sie glatt geblieben) ihren Bezug zu dem Turnierfeste noch besonders darzulegen. Einer anmutigen Hypothese des genannten Forschers nach wäre der Künstler übrigens





Fig. 92. Niccolò Fiorentino, Giuliano Medici.

unter den Ahnen einer heute noch in Florenz bestehenden Goldschmiedefamilie Tanagli zu suchen, wenn man die Beisszange (tanaglia) im untern Abschnitt als Künstlersignet auf den Namen ihres Verfertigers bezieht.

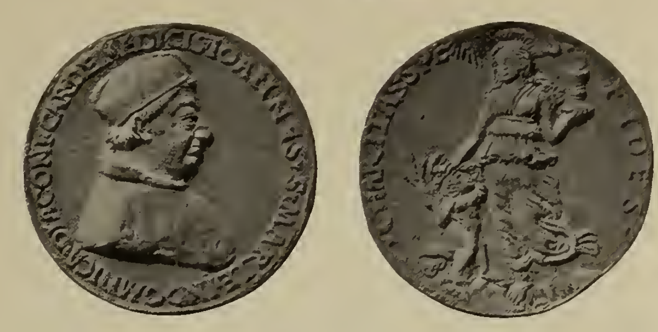


Fig. 93. Niccolò Fiorentino (?), Kard. Giovanni Medici.

Ausser den fünf bezeichneten schreibt die heutige Forschung unserm Niccolò noch etwa zwanzig weitere Denkmünzen zu; die Stilanalogie allein ist es, die für diese Attributionen eine mehr oder weniger sichere Grundlage schafft. Uns interessieren darunter vor allem zwei Unica des Berliner Kabinetts, Giuliano und Giovanni, den Bruder und Sohn Lorenzos dei Medici darstellend. Der Vergleich der Kopfseite der ersteren Denkmünze (Fig. 92) mit den beiden Botticelli zugeschriebenen Porträts Giulianos in den Galerien zu Berlin und Bergamo zeigt, dass sich Niccolò viel enger an das Leben gehalten, seinem Werke aber trotzdem viel mehr Monumentalität zu geben gewusst hat. Die Nemesis der Rückseite mit Schale und Zügel als Attributen in den Händen stimmt in Auffassung und Arbeit durchaus mit der Florentia der Lorenzomedaille und ist ebensowenig befriedigend wie sie. Offenbar deutet die rächende Göttin auf das gewaltsame Ende Giulianos und fixiert die Entstehung des Werkes bald nach 1478. Die Umschrift der zweiten Medaille (Fig. 93) nennt Giovanni Kardinal, sie ist also nach 1492 entstanden, weil seine zwei Jahre vorher erfolgte Ernennung erst in diesem Jahre publiziert wurde. Da er aber darauf durchaus kein ganz jugendliches Aussehen mehr hat, sich auch schon die Anzeichen der Fettsucht in dem aufgedunsenen Gesichte zeigen, so wird die Denkmünze wenig vor 1513 — das Jahr seiner Wahl zum Papst — zu setzen sein, sie würde somit unter die letzten Arbeiten Niccolòs gehören. Man hat sie ihm in Anbetracht der keineswegs sorgfältigen Ausführung des immerhin charakteristischen Porträts auch ganz abgesprochen und einem seiner Nachfolger, dem sog. „Maître à l'Espérance" zugeteilt. Unseres Erachtens mit Unrecht. Denn wir finden die den Glauben symbolisierende Gestalt der Kehrseite nicht nur ähnlich auf Niccolòs Medaillen des Nicc.

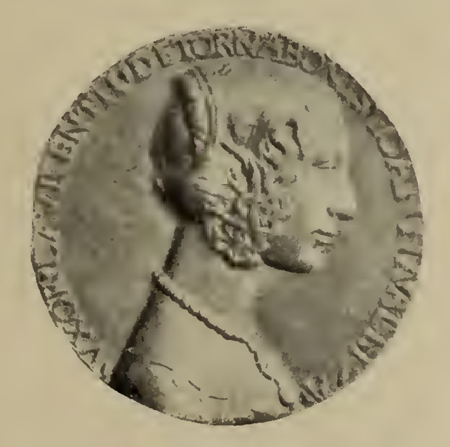




Fig. 94. Niccolò Fiorentino, Giovanna Albizzi.

Puccini und Bern. Salviati, — mit dem alleinigen Unterschiede, dass sie hier als Caritas statt des Kelches ein Füllhorn trägt, aus dem die Flammen der Liebe emporschlagen, — sondern sie ist auch völlig identisch auf seinen Denkmünzen des Bern. Banducci und des Cardinals Roverella (wenn die letztere nicht eine spätere Restitution ist) wiederholt. Sodann aber tragen alle diese Figuren viel mehr den derben, fast rohen Stilcharakter Niccolòs, als die im Ausdruck schon weicheren, in der Faltengebung ziemlich manirierten Gestalten des „Maître à l'Espérance".

nach Florenz zurückführen wollte, im Jahre 1497 kaum 31jährig, mit vier seiner Genossen enthauptet. Der Revers der Lorenzomedaille zeigt einen barocken geflügelten Merkur, jener der Giovanna — auch in der Modellierung einer der schönsten Niccolòs — eine Nachbildung der Gruppe der drei Grazien, die heute in der Bibliothek des Domes von Siena steht und wahrscheinlich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu Rom ausgegraben wurde. Die Ergänzungen der im Marmorbildwerk fehlenden Arme auf der Medaille stimmen merkwürdigerweise — bis auf



Fig. 96. Nicc. Fiorentino, Pico della Mirandola.



Fig. 95. Nicc. Fiorentino, Lorenzo Tornabuoni.

Aus der langen Reihe florentinischer Berühmtheiten, die unser Meister sonst noch verewigt hat, heben wir als zwei der gelungensten die Denkmünzen Lorenzo Tornabuonis (Fig. 95) und seiner jungen Gattin Giovanna Albizzi hervor (Fig. 94). Es sind dieselben Personen, die kurz nach ihrer Verheiratung 1486 von Botticelli in den Fresken der Villa Lemmi bei Florenz verherrlicht wurden (jetzt im Louvre). Um die gleiche Zeit müssen dem jugendlichen Alter der Ehegatten nach auch ihre Denkmünzen entstanden sein. Ihr tragisches Schicksal bringt beide unserem Interesse noch näher: Giovanna starb, nachdem sie ihrem dritten Kinde das Leben gegeben und Lorenzo wurde als Teilnehmer eines Komplotts, das die vertriebenen Medici

die Blumen, die die Göttinnen in den Händen halten — mit einem antiken Gemälde aus Herculanum überein; Niccolò dürfte also auch hier wieder eine Kamee der mediceischen Sammlungen als Vorbild benutzt haben, die vor anderthalb Jahrtausenden jenem Wandbild zum Muster gedient hatte. Den gleichen Revers trägt auch die Medaille Picos della Mirandola, eine der vollendetsten unseres Künstlers (Fig. 96). Wer erkennt in seiner Arbeit nicht die herrliche Idealgestalt dieses „Ritters vom Geiste", dem wir zur selben Zeit diesseits der Alpen — mutatis mutandis — nur etwa Ulrich von Hutten an die Seite zu setzen haben? Wer hat sich nicht an seiner weitausblickenden, so durchaus vorurteilsfreien „Rede von der Würde des





Fig. 97. Nicc. Fiorentino, Angelo Poliziano.

Menschen" erhoben, die Jakob Burckhardt mit Recht eines der edelsten Vermächtnisse jener Kulturepoche nennt? Unsere Denkmünze mag um 1490 gegossen sein (Pico starb 1494 einunddreissig Jahre alt), wohl gleichzeitig mit der Angelo Polizianos (1454—94), des intimen Freundes Lorenzo Medicis und Erziehers seiner Söhne (Fig. 97). Ebenso abstossend durch seine hässliche Erscheinung, wie hervorragend sei es als scharfsinniger Erklärer der Klassiker, sei es als Dichter in griechischer, lateinischer und italienischer Sprache, ist er in der ganzen Schar von Verseschmieden, die sich im Glanze des Mediceers sonnen, der einzige, der neben diesem selbst den Namen eines Poeten mit Recht und Ehren führt.

Wir schliessen die Auswahl unserer Reproduktionen mit der prächtigen Medaille Giovanni Tornabuonis (Fig. 98), des Vaters Lorenzos und Oheims des Magnifico, dessen Kunstsinn wir auch Ghirlandajos Fresken im Chor von S. Maria Novella und Verrocchios Reliefs vom Grabmal seiner Gemahlin (jetzt im Museo nazionale zu Florenz) danken. Eine kleinere Replik unserer Medaille trägt das Datum 1492. Sie verkörpert in vorzüglichster Weise die Art ihres Meisters, sowohl in dem ebenso charaktervoll als monumental aufgefassten Bildnis, als in der in kräftiger Zeichnung und hohem Relief, aber in flüchtiger, beinahe roher Arbeit modellierten Kehrseite.

Ausser der eigenen ergiebigen Bethätigung hat Niccolò Fiorentino auch vorbildlich auf die Medaillistik des späteren Quattrocento in Florenz einen bedeutenden Einfluss geübt. Er giebt sich in einer

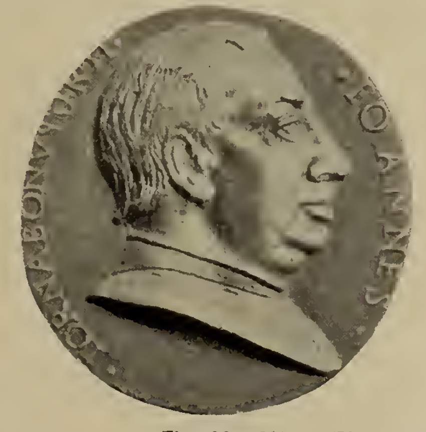




Fig. 98. Nicc. Fiorentino, Giovanni Tornabuoni.



Fig. 99. Maître à l'Espérance, Nonnina Strozzi.

grossen Anzahl dortiger Denkmünzen so deutlich kund, dass dem Meister früher, (und neuerdings wieder durch Bode) viele davon gradewegs zugeschrieben wurden. Allein sie sind im grossen ganzen doch durch ihre feinere, mehr ins einzelne gehende Modellierung, sowie durch die freiere Conception und Gestaltung der Kehrseiten, worauf antike Gemmenvorbilder nicht so direkt nachgebildet werden, von Niccolòs Arbeiten unterschieden.[1])

Da ein dichter Schleier der Anonymität ihre Schöpfer unseren Augen verhüllt, haben die französischen Fachautoritäten, in der Absicht, sie nach Möglichkeit auseinanderzuhalten, zu dem Auskunftsmittel gegriffen, sie nach den Gestalten zu benennen, die sich auf den Kehrseiten ihrer Stücke in der Regel wiederholen. So sind für den vorstehend schon genannten „Maître à l'Espérance" 15—20 Medaillen in Anspruch genommen worden (Heiss und Armand weichen in ihren Attributionen etwas voneinander ab), aus deren Reihe wir vor allem als die lieblichste jene der Nonnina Strozzi, Gattin eines sonst unbekannten Bern. Barbigia wiedergeben (Fig. 99, 1489 gegossen). Der Vergleich mit Niccolós Albizzi- bezw. Giov. Tornabuoni-Medaillen führt den Unterschied der beiden Meister, den wir schon oben zu charakterisieren versuchten, besser als es Worte vermögen vor Augen. Ganz ausgezeichnet aber kommt der Charakter der Persönlichkeit in dem Porträt Alessandro Pagagnottis, eines nicht näher bekannten Florentiners zum Ausdruck (Fig. 100): hier geht die Detaillierung bei der Durchbildung der Züge weit dar-

[1]) Wir lassen hier die Stücke zweier gleichnamigen Medailleure ausser Betracht, davon einer seine Kunst am Hofe Carls VIII. von Frankreich um das Jahr 1494 übte, während der andre 1494—1499 in Lyon arbeitete. Ihre früher angenommene Identifikation mit Niccolò di Forzore Spinelli ist neuerdings als irrtümlich erwiesen worden.

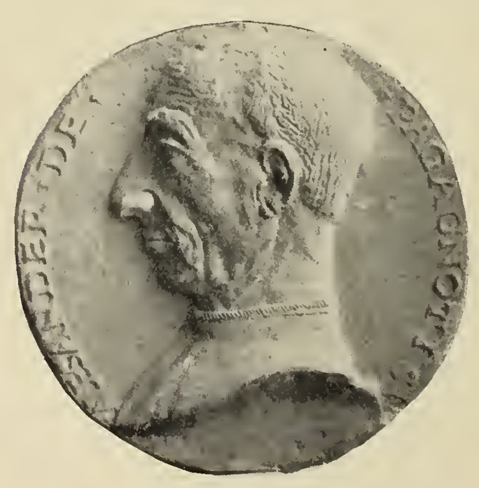


Fig. 100. Maître à l'Espérance, Aless. Pagagnotti.



Fig. 101. Médailleur à la Fortune, Lorenzo Ciglia Mocchi.

über hinaus, was uns die Florentiner Medailleure sonst zu bieten pflegen. —

Nicht ganz so nahe steht dem Niccolò Fiorentino der „Médailleur à la Fortune“, dessen acht Denkmünzen auf den Kehrseiten allesamt eine nackte Glücksgöttin mit geschwelltem Segel in den Händen, von einem Delphin durch die Fluten getragen zeigen. Nach einer beachtenswerten Vermutung G. Milanesis wären die Buchstaben L. C. M. in der Umschrift der Kehrseite der Medaille des Lorenzo Ciglia Mocchi (Fig. 101) auf diesen Namen zu deuten, und der genannte sonach als Schöpfer auch der übrigen sieben Stücke anzusprechen. Leider ist uns sonst nichts über ihn bekannt. Seine Arbeiten aber verraten ein mehr handwerkliches Können, sowohl in der mangelnden Beseelung der Porträts, als in der an die Darstellungen von Stichen mahnenden Art der Reversfigur. —

Eine viel bedeutendere Künstlerpersönlichkeit offenbaren die sechs Schaumünzen, die den Namen des „Maître à l'Aigle“ führen. Die vorzüglichste darunter ist die auf Filippo Strozzi (1426—91), den Erbauer des weltbekannten Palastes in Florenz gegossene (Fig. 102). Da er darauf das Aussehen eines Sechzigjährigen hat, kann sie nicht lange vor seinem Tode entstanden sein. Ueber ihr Gussmodell haben wir in der Einleitung gesprochen. Ob die Aehnlichkeit in der Behandlungsweise des „alter-



Fig. 102. Médailleur à l'Aigle, Filippo Strozzi.



Fig. 103. Médailleur à l'Aigle, Giov. Ant. Guidi.

tümlich herben und doch so äusserst lebendigen Bildnisses" der Medaille mit den Büsten Filippos in Berlin und im Louvre, — sowie der Umstand, dass man vor mehreren Jahren in den Grundmauern des Strozzipalastes einige Stücke davon aufgefunden hat, Grund genug bietet, sie — wie W. Bode zuerst gethan hat[1]) — Benedetto da Majano, dem Schöpfer jener Büsten und vermeintlichen Erbauer des Palastes zuzuteilen, lassen wir dahingestellt sein. Gerade auch die rein heraldische Ausgestaltung der Kehrseite entspricht wenig den bildnerischen Neigungen Benedettos, von dessen Bethätigung als Medailleur überdies Vasari in seiner ausführlichen Biographie nichts erwähnt. Auch die den ganz gleichen Revers zeigende Denkmünze (Fig. 103) des Grafen Giov. Ant. Guidi (1459—1501) aus dem romagnolischen Zweige des mächtigen Dynastengeschlechts, das über ein halbes Jahrtausend im Casentino herrschte, widerstreitet der fraglichen Zuschreibung, da sie den Grafen als Vierzigjährigen, also zu einer Zeit darstellt, wo Majano schon seit einigen Jahren verstorben war. — Einem Künstler aus der Gruppe der vorstehend besprochenen — am ehesten wohl dem Maître à l'Espérance — gehört endlich auch die so ausdrucksvolle, feine Medaille auf Marsilio Ficino (1433—1499) an, eine der vornehmsten und sympathischsten Gestalten der Gelehrtenwelt des Quattrocento (Fig. 104). Die hervorragende Rolle, die er in dieser als Hausgenosse und Liebling Cosimos des Alten (er erzog dessen Sohn Lorenzo), als Uebersetzer und Kommentator Platos und als Haupt der unter mediceischem Protektorat stehenden Platonischen Akademie spielte, ist zu bekannt, als dass wir darauf näher einzugehen brauchten.

Für die Denkmünze einer in ihrer Sphäre kaum weniger hervorragenden Persönlichkeit der Renaissancezeit können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit einen bestimmten Künstlernamen anführen. Es ist die interessante Medaille auf Catharina Sforza-Riario (1457—1509), die Gattin des gewaltthätigen Grafen Girolamo Riario, Neffen Sixtus IV. und Herrn von Imola und Forlì (Fig. 105). Wir wissen, dass der florentinische Goldschmied Domenico Cennini (1452—1504) in ihren Diensten stand, und werden kaum fehlgehen, wenn wir mit G. Milanesi ihn als Schöpfer der in Rede stehenden, sowie einer zweiten Denkmünze auf ihren jungen Sohn Otta-



Fig. 104. Anonymer Meister, Marsilio Ficino.

[1]) Bei nachträglicher Durchsicht seines neuesten Buches über die „Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902", sehen wir, dass der Verfasser von dieser seiner Ansicht zurückgekommen ist (a. a. O. S. 298). Allerdings lässt er ebensowenig die in Rede stehenden pseudonymen Meister gelten und giebt ihre Stücke sämtlich dem Niccolò.

viano betrachten. Der Titel eines Grafen von Forlì und Imola, den ihm die Umschrift beilegt, sowie die Witwenhaube der Mutter fixieren die Entstehung beider Stücke nach dem Jahre 1488, wo Girolamo Riario unter den Dolchen von Verschwörern gefallen war, — aber auch nicht viel später, da Ottaviano etwa als zehnjähriger Knabe dargestellt ist. Ebenso deutet der Revers mit der Victoria, die von zwei Flügelrossen über die Wolken emporgetragen wird (sie verrät deutlich den Einfluss Niccolò Fiorentinos), sowie die stolze Umschrift: „Dem Siege folgt der Ruhm" offenbar auf den erfolgreichen Kampf des heldenhaften Weibes gegen die Feinde, die nach dem Tode des Gatten gegen Catharina aufstanden. Die einfach strenge Anordnung giebt dem regelmässigen Profilbildnis ungewöhnlichen Reiz und regt die Neugierde des Beschauers an, Näheres über das Leben dieser Frau zu erkunden. An der Hand einer vorzüglichen jüngst erschienenen Biographie[1]) wird er sie befriedigen können und erfahren, wie Catharina nach romanhaften Schicksalen in kurzer dritter Ehe mit einem Medici vermählt, die Stammmutter des grossherzoglichen Hauses wird, wie Cesare Borgia sie ihrer Herrschaft in der Romagna beraubt, in goldenen Ketten im Triumph nach Rom bringt und in der Engelsburg gefangen hält, bis sie endlich befreit ihr wechselvolles Leben in den stillen Mauern eines florentiner Nonnenklosters endet.



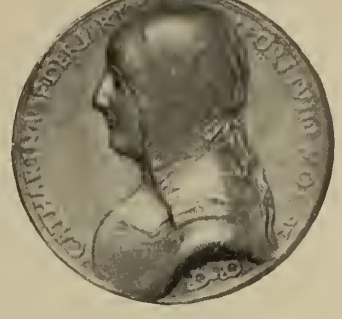


Fig. 105. Domen. Cennini (?), Caterina Sforza-Riario.

Womöglich mit noch grösserer Teilnahme werden wir die Denkmünzen betrachten, die uns das Abbild des finsteren Propheten und unglücklichen Reformators Girolamo Savonarola in zehn Typen vorführen, die jedoch sämtlich von zwei Vorbildern abzuleiten sind. Wenn der fanatische Widersacher der Medici auch die Kunst nur im Dienste der Religion gelten liess, — soweit scheint die Selbstverleugnung des asketischen Eiferers nicht gegangen zu sein, dass er der Bitte der Freunde und Anhänger, seine Person durch sie verewigen zu lassen, hätte zu widerstehen vermocht. Acht der Typen seiner Denkmünzen werden auf das Zeugnis Vasaris hin einem der beiden Söhne Andreas della Robbia zugeteilt, die als Frati Ambrogio und Luca Klostergenossen und eifrige Anhänger Savonarolas waren und als solche die günstigste Gelegenheit hatten, die Modelle für den Guss seiner Medaillen zu liefern. Mit geringen Abweichungen geben sie alle seine bekannten



Fig. 106. Della Robbia (?), Savonarola.

[1]) P. Des. Pasolini, Caterina Sforza. Roma 1893, 3 Bde.; in gekürzter Form ins Deutsche übersetzt von M. von Salis-Marschlins. Bamberg 1895.

Züge in seltener Unmittelbarkeit: das tiefliegende brennende Auge, die knochigen Wangen, die starke Nase und die aufgeworfenen Lippen. Am prägnantesten wohl die grosse Medaille (Fig. 106) des Britischen Museums und des Berliner Kabinetts, die einzige, worauf er das Kruzifix in den Händen hält. Die Kehrseite zeigt in ungeschickter Konzeption auf zwei durch einen senkrechten Strich gesonderten Feldern das strafende Schwert Gottes und den heiligen Geist über der Stadt Florenz schwebend, — eine Anspielung auf die



Fig. 107. Anonymer Meister, Savonarola.

finstern Prophezeiungen des unversöhnlichen Strafpredigers.

Etwas milder giebt der vom zweiten Vorbild abgeleitete Typus seine Physiognomie wieder; dies Vorbild aber liegt in dem Intaglio des florentiner Gemmenschneiders Giovanni delle Corniuole (1470—1516) in den Uffizien vor. Die betreffende Medaille nun erweist sich als so genau mit dem Intaglio übereinstimmend, den schon Vasari als das Meisterwerk des Künstlers herausstreicht, dass ihre Zurückführung auf das Wachsmodell, das dieser für den Schnitt der Gemme nach dem Leben geformt haben musste, um so zweifelloser erscheint, da wir wissen, dass auch er ein warmer Verehrer Savonarolas war und da wir ihn aus einer Reihe bezeichneter Plaketten auch als Bronzebildner kennen. Sind die vorbesprochenen Stücke sämtlich zu Lebzeiten des Dargestellten entstanden, so giebt sich dessen grosses (D = 10 cm) vergoldetes Bronzeporträt (Fig. 107) — ein Unikum im Besitze W. Bodes — als eine nach seinem Tode entstandene Verherrlichung des Propheten schon durch die Palme neben der Lilie und den Cherubskopf, der die Halbfigur trägt, mit Bestimmtheit zu erkennen. Auch die Anordnung, die in sorgfältig ausgezirkelte Falten gelegte Gewandung, der weichere sentimentalere Ausdruck weisen ins Cinquecento hinüber. Wir können deshalb der Meinung des Besitzers, der in dem Meisterwerke die Hand Sperandios sieht, nicht beipflichten, da wir bei ihm vor allem jenes Gefühl für rein formale, fast schon stilisierte Schönheit vermissen, das sich in der fraglichen Schaumünze in so hohem Masse kundgiebt. Wir halten sie für die Arbeit eines Florentiners aus der Zeit und Richtung etwa Fra Bartolomeos, — zugleich ein merkwürdiges „Denkmal, das ein glühender Verehrer dem jammervoll hingemarterten Apostel noch nach dessen Verdammung und Verbrennung errichtet, und als solches ein Zeugnis für die unabhängige Denkungsart jener Zeit“ (Bode).

Am schicklichsten reihen wir hier einen Künstler an, den als Medailleur nachzuweisen uns erst ganz jüngst geglückt ist. Bisher war Adriano Fiorentino († 1499) — wie er sich selbst zeichnet — aus der florentinischen Familie de' Maestri stammend, der Kunstgeschichte nur als Schüler Bertoldos, dessen sich dieser zum Abgiessen seiner Skulpturwerke bediente, wie auch als selbständiger Bronzebildner bekannt. Unter anderm gehört ihm die bezeichnete und 1498 datierte Büste des Kurfürsten Friedrich des Weisen, die anfangs des vorigen Jahrhunderts aus dem Schlosse zu Torgau nach Dresden kam und jetzt im Albertinum aufbewahrt wird[1]).

[1]) Näheres über den Meister bringt ein von uns in Bd. XXIV Heft 1 des Jahrbuchs der kgl. preuss. Kunstsammlungen veröffentlichter Aufsatz.



Fig. 108. Adriano Fiorentino, Degenhart Pfeffinger.

Sie leitete uns darauf, in Adriano den Schöpfer einer bisher nur in zwei Exemplaren (im Gothaer Münzkabinett und im Besitz von Geh. Hofrat Jul. Erbstein zu Dresden) bekannten Denkmünze auf Degenhard Pfeffinger (1471—1519) zu erkennen (Fig. 108). Dieser stammte aus einem vornehmen Geschlechte, das in Niederbayern die Landmarschallwürde als Erbamt bekleidete; er war früh an den Hof Friedrichs des Weisen gekommen, bei dem er in hoher Gunst und als intimer Rat bis an seinen Tod in Diensten stand. Die Denkmünze, deren Kehrseite das Pfeffingersche Wappen zeigt, ist weder bezeichnet noch datiert. Allein es leitet nicht nur das Alter des Dargestellten — eines ungefähr Dreissigjährigen — auf die gleiche Zeit, in der die Büste des Kurfürsten entstand; sondern — was schwerer wiegt — der stilistische Vergleich beider Werke, vor allem die ganz eigentümlich strähnige, in Schneckenlocken auslaufende Haarbehandlung, und endlich auch das gleiche in Italien ganz ungewöhnliche Material (gelbes Kanonenmetall) schliesst jeden Zweifel daran aus, dass beide Werke demselben Meister angehören. Unsere Medaille kann sich freilich, was Auffassung und Freiheit der Behandlung betrifft, nicht mit ihren florentinischen Schwestern messen; immerhin giebt sie die charakteristischen Züge lebendig und offenbar getreu wieder und ist als einzige, diesseits der Alpen von



Fig. 109. Adriano Fiorentino, Elisabetta Montefeltre, Herzogin von Urbino.



Fig. 111. Anonymer Meister, Lorenzo de Medici, il Popolano.



Fig. 110. Anonymer Meister, Franc. Lancilotti.

einem italienischen Künstler geschaffene Quattrocentodenkmünze von Interesse.

Archivalische Funde haben uns fernerhin die Anwesenheit Adrianos am Hofe Ferdinands I. zu Neapel im Jahre 1493 enthüllt. Nun findet sich unter den wenigen um diese Zeit entstandenen Medaillen von Mitgliedern des Königshauses eine auf den Kronprinzen Ferdinand, den nachherigen zweiten König dieses Namens, die in der Haarbehandlung, der steifen Kopfhaltung, der steilen Linie vom Kinn zum Halse und in der eigentümlichen unteren Begrenzungslinie der Büste manche Analogien mit der Pfeffingermedaille zeigt, wenn sie auch in der Modellierung stumpfer ist. Ein doppeltes V (W) am Hutrande des Prinzen (das sich auch im Felde der Kehrseite wiederholt) gab Veranlassung, sie einem „Medailleur à la marque W“ zuzuschreiben. Allein, wie die Stelle der Marke am Hut bezeugt, bedeutet sie vielmehr eine Devise des Prinzen, und spricht demnach nicht gegen die Möglichkeit, dass wir in unserer Denkmünze eine zweite Arbeit dieser Art von Adriano vor uns haben könnten. In diesem Falle müssen wir ihm aber auch noch zwei weitere Medaillen zuteilen: einmal die grösste (D = 85 mm) der drei, die wir von Gioviano Pontano, dem berühmten Humanisten und Geheimschreiber Königs Ferdinand I. besitzen. Denn die Urania ihrer Kehrseite mit dem zierlichen Stäudlein zu ihren Füssen entstammt unzweifelhaft der gleichen Hand wie die sitzende Abundantia auf dem Revers der vorbesprochenen Denkmünze. Sodann aber auch die spätere (nach 1483) der beiden bekannten des Kardinals Raffael Riario (die frühere von 1478 ist ein Werk des römischen Medailleurs Lysippus), da ihre Reversfigur eine Liberalitas — mit jener der Medaille auf den Prinzen Ferdinand ebenfalls dem gleichen Autor angehört. — Endlich wird uns Adriano durch ein briefliches Zeugnis auch als Schöpfer der beiden Schaumünzen auf Elisabetta Montefeltre, Herzogin von Urbino (Fig. 109) und auf ihre Schwägerin Emilia Pio enthüllt. Er bildete sie im Jahre 1495, als ihn sein Weg nach der Eroberung Neapels durch Karl VIII. vorübergehend nach Urbino und von dort weiter über die Alpen nach Deutschland führte[1]).

Wir schliessen die Reihe der florentiner Quattrocentomedaillen, indem wir einige Stücke völlig anonymer Meister vorführen, die in erster Linie wegen der Persönlichkeit der Dargestellten unser

[1]) Näheres über diese bisher unter den anonymen Meistern verzeichneten Stücke findet sich in des Verfassers oben citiertem Aufsatze.

Interesse verdienen. Das erste (Fig. 110) zeigt das brutal-charaktervolle, von Meisterhand modellierte Profilbild Franc. Lancilottis (geb. 1472), eines Malers, der uns nicht durch die Leistungen seines Pinsels, sondern nur noch durch einen zum Lobe seiner Kunst in Versen verfassten Traktat bekannt ist. Untreu dem Ausspruch, den er an einer Stelle desselben zum Preise seiner Heimatstadt thut: „Virtù lascia chi lascia Fiorenza", — hat er einen grossen Teil seines Lebens auf unstäten Wanderungen durch Italien, Spanien und Nordafrika verbracht, vielleicht als Reisläufer, denn auf dem Revers hat er sich in vollem Harnisch hoch zu Ross abbilden lassen. — Das nächste Stück (Fig. 111) giebt das Porträt Lorenzos de' Medici (1460—1503) gen. il Popolano, weil er nach der Vertreibung seiner Familie im Jahre 1495 sich von ihr losgesagt hatte und auf Seite des Volkes getreten war. Der Nebenzweig, dem er angehörte — es ist derselbe, aus dem die Linie der Grossherzöge entspross — zeichnete sich durch sein Mäcenatentum aus: für Lorenzos Vater Pierfrancesco hat Botticelli seine Dantezeichnungen geschaffen, für den ersteren selbst der junge Michelangelo einen Giovannino gemeisselt und auf seine Anregung in Nachahmung der Antike den kleinen schlafenden Cupido gebildet, der in unsern Tagen im Museum zu Turin wieder aufgefunden wurde. — Auch jenen beiden Mediceern, denen der Meissel des grossen Meisters in seiner reifen Zeit über den Sarkophagen der Sakristei von S. Lorenzo Unsterblichkeit gegeben hat, begegnen wir auf zwei Denkmünzen. Diejenige Giulianos (1478 bis 1516), des Sohnes Lorenzos il Magnifico erlaubt nicht auf ihren Schöpfer zu raten (Fig. 112); für jene auf Lorenzo, Herzog von Urbino (und Neffen Giulianos, 1492—1519) wird dagegen nicht ganz ohne Berechtigung Franc. da Sangallo, dem wir weiter unten begegnen werden, namhaft gemacht (Fig. 113). Der Vergleich beider mit den Statuen Michelangelos bezeugt übrigens, wie wenig es diesem um Porträtähnlichkeit zu thun war. — Und auch das letzte Glied der Familie, ehe ihr der Herzogshut und die Herrschaft über Toskana verliehen ward, darf in unserer Reihe nicht fehlen: es ist Giovanni delle bande nere (1498—1526), der Sohn Catharina Sforzas und Vater des Grossherzogs Cosimo I. Seinen Namen trägt er, der letzte der Condottieren nach altem Zuschnitt, nach der schwarz gepanzerten Reiterschar, an deren Spitze er auch in einem Gefecht gegen die kaiserlichen Truppen unter Frundsberg vor Mantua die tödliche Wunde empfing. Die Medaille, die wir in (Fig. 114) wiedergeben, ist eine wahrscheinlich erst zwanzig Jahre nach



Fig. 112. Anonymer Meister, Giuliano Medici, Herzog von Nemours.



Fig. 113. Anonymer Meister, Lorenzo Medici, Herzog von Urbino.



Fig. 114. Anonymer Meister, Giovanni delle bande nere.

seinem Tode entstandene Restitution. So trocken und ungeschickt dies Bildnis, so voll Leben und in grossem Stil ist der Reiterkampf der Kehrseite konzipiert. Offenbar ist er eine Anspielung auf die letzte Heldenthat des so jung Gefällten, in dem ein Stück gewaltiger Kraft aus der Vergangenheit unterging, brav und tapfer, aber ohne Sinn für Kunst und Wissen, ohne Verständnis für die Forderungen der Zeit.

Hatten uns schon die eben vorgeführten Arbeiten über die Schwelle des sechzehnten Jahrhunderts geführt, so gelangen wir mit den vier letzten noch hier zu besprechenden Meistern mitten ins Cinquecento hinein. Warum wir sie dennoch dem Kapitel über die florentinischen Medailleure des Quattrocento anschliessen, hat seine Begründung darin, weil sie in ihren Arbeiten zum Teil durchweg, zum Teil wenigstens überwiegend die gute alte Tradition der Gussmedaille beibehalten, die geprägte als blosse Ausnahme mitlaufen lassen, — ein Verhältnis, das sich bei den übrigen Cinquecentomeistern umkehrt. Gerade dies Moment aber möchten wir mit als eines der entscheidenden Charakteristika der beiden Epochen angesehen wissen.

Der früheste jener vier Meister ist Domenico di Polo, de' Vetri (1480 bis 1547), berühmter als Gemmenschneider, denn als Medailleur. Die Uffizien bewahren noch seinen Herculesintaglio, den er als Siegel für den Herzog Alessandro Medici schnitt. Ihn hat er auch in fünf zumeist nur durch die Kehrseiten unterschiedenen Medaillen abgebildet, — wenn das Planetenzeichen des Mars, das sie tragen, richtig auf unsern Künstler gedeutet wird. Wir geben eine davon in Fig. 115 wieder. Während die Kopfseite sich durch tüchtige Individualisierung auszeichnet, folgt Domenico in der Pax der Kehrseite, die einen Haufen von Waffen in Brand steckt, aufs engste dem Vorbild antiker Gemmen, ihren Stil nicht ohne Grazie nur mit zu vieler Häufung des Nebensächlichen wiedergebend.



Fig. 115. Domen. di Polo, Herzog Alessandro Medici.




Fig. 116. Franc. da Sangallo, Sein und seiner Frau Bildnis.

Ganz ähnlichen Charakter haben acht Denkmünzen auf Alessandros Nachfolger, den Herzog Cosimo I.

Es folgt Francesco da Sangallo (1494—1576), der Sohn Giulianos, des Begründers der Künstlerdynastie seines Namens und berühmten Architekten wie auch Bildhauers. Wie die Skulpturwerke seines Sohnes nichts von der massvollen Auffassung, der feinen Empfindung jener des Vaters zeigen (der uns an den Sassettigräbern in S. Trinita zwei Marmormedaillons der Besteller hinterlassen hat, die es an Zartheit der Ausführung mit Medaillen aufnehmen können), so huldigt er auch in seinen acht authentischen und zwei zugeschriebenen Denkmünzen der gleichen derb naturalistischen Weise, die sich dem Beschauer gleichsam gewaltsam aufdrängt und ihm so imponieren zu können glaubt. Das in (Fig. 116) wiedergegebene Stück mit dem Bildnis des Künstlers und seiner Frau giebt ein charakteristisches Beispiel seines stark herausgearbeiteten Reliefs und der unter allen Florentiner Medaillisten ihm allein eigenen nichts weniger als gewinnenden Auffassung. Die ihm bloss zugeschriebene Schaumünze auf Leo X. geben wir in Fig. 117, weil sie die verhältnismässig beste unter den wenigen dieses Papstes ist, dessen Bildnis wir in unserm Ruhmestempel italienischer Celebritäten nicht missen möchten. War es doch dieser Epikuräer auf dem Stuhl Petri, der das goldene Zeitalter für Dichter, Litteraten, Lautenspieler und Buffonen an seinem Hof heraufzauberte.

Wenn wir unseren Lesern als dritten der in Rede stehenden Meister Benvenuto Cellini (1500—1571) nennen, so bedarf es über dessen Persönlichkeit keiner weiteren Auskünfte, — hat er sie doch in seiner Lebensgeschichte selbst mit ebensoviel Verve als Ueberhebung geschildert. Als Künstler steht der Goldschmied Cellini über dem manirierten Bronzebildner und Medailleur. Denn auch seine Denkmünzen, — deren fünf durch die Mitteilungen, die er darüber in der Vita macht, beglaubigt, vier andere ihm bloss

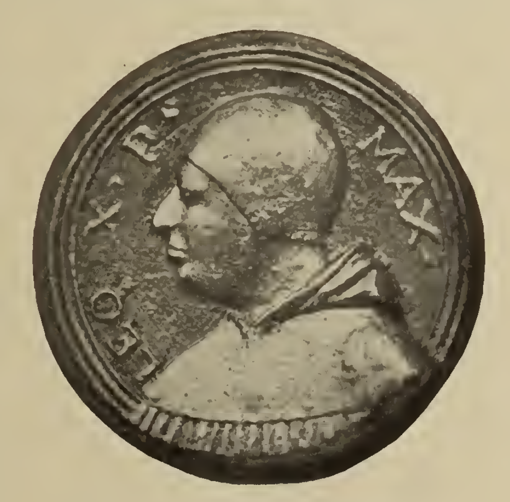


Fig. 117. Franc. da Sangallo (?), Papst Leo X.



Fig. 118. Benv. Cellini, Papst Clemens VII.

zugeschrieben sind, — leiden in den Bildnissen, selbst wenn sie gegossen sind, an der Trockenheit, die dem Stempelschneider eigen ist, während die Scenen der Rückseiten teils durch die Leere und Dürftigkeit der künstlerischen Auffassung, teils die erschreckendste Gewöhnlichkeit, die banausischeste Alltäglichkeit ihrer Allegorien geradezu abschrecken. Dies ist z. B. der Fall bei der einen seiner zwei Medaillen auf Clemens VII., einer der Früchte seiner Thätigkeit als Vorstand der päpstlichen Münze in den Jahren 1529—1533 (Fig. 118). Sie ward zur Erinnerung an den zwischen Kaiser und Papst besiegelten Frieden geprägt, — dies soll die an den Janustempel gefesselte Gestalt der Zwietracht und der Friede, der einen Haufen Waffen und Kriegsgeräte mit einer Fackel in Brand steckt, versinnbildlichen. Der gleiche Avers, mit Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt als Kehrseite, wurde aus Anlass des vom Papst in Orvieto erbauten berühmten Brunnens wiederholt. Besser ist die später entstandene Gussmedaille auf Pietro Bembo (Fig. 119), den bekannten Schöngeist unter den Kardinälen des Cinquecento, der sich rühmen durfte, die Gunst Lucrezia Borgias als Herzogin von Ferrara und Catharina Cornaros als entthronten Königin von Cypern — in allen Ehren — besessen zu haben. Aber auch hier — wie dürftig, ja geradezu erheiternd wirkt das Flügelross, das gen Himmel strebt. Unwillkürlich frägt sich der Beschauer, wo denn der Poet geblieben, den es empor tragen sollte, ob es ihn etwa auf dem Wege verloren? Endlich ist noch die Denkmünze auf Ercole II. von Este hervorzuheben, die Cellini nach eigener Aussage 1540 verfertigte (Fig. 120). Man glaubte sie verloren, bis ein leider der Kehrseite entbehrendes Exemplar davon im Goethemuseum zu Weimar zum Vorschein kam. Wir haben darin einen Originalabguss des Wachsmodells der Bildseite vor uns, das — wie der in der Mitte der Brust nicht ganz durchmodellierte Harnisch beweist — noch nicht einmal völlig vollendet war. Für die Umschrift, die in unser Exemplar, das den bei Medaillen ganz aussergewöhnlichen Durchmesser von 14 cm zeigt, vertieft



Fig. 120. Benv. Cellini, Ercole II. von Este.

Fig. 119. Benv. Cellini, Kard. Pietro Bembo.



Fig. 121. Pastorino, Lod. Ariosto.

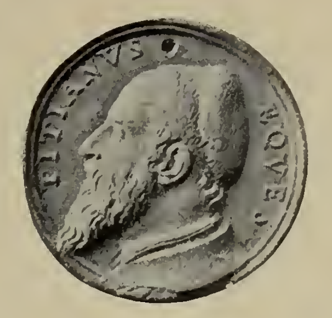


Fig. 122. Pastorino, Tiziano Vecellio.

eingegraben werden sollte, sieht man durch zwei fast unmerkliche konzentrische Kreislinien die Stelle vorgezeichnet. Auf der Kehrseite hatte Cellini — wie er selbst berichtet — die Gestalt des Friedens mit der Legende: Pretiosa in conspectu domini angebracht.

Der letzte unserer vier Nachzügler endlich ist einer der bedeutendsten und fruchtbarsten Medailleure des Cinquecento, als solcher nicht nur einst der bevorzugte Liebling der vornehmen und eleganten Gesellschaft seiner Zeit, sondern auch in unsern Tagen von manchem Freunde dieses Kunstzweiges vor andere hervorragendere Künstler gestellt. Pastorino de' Pastorini (1508—1592), einer Schuhmacherdynastie aus der Umgebung Sienas entstammend, kam früh nach Arezzo in die Lehre zu Guillaume Marcillat, den berühmten französischen Glasmaler, und war in seinen jungen Jahren von 1531—1548 in Siena und Rom als solcher vielfach beschäftigt. Erst später verfiel er darauf, Medaillonporträts in Wachs, die er dann bemalte, zu formen und sich auch im Medaillenguss und Stempelschnitt zu versuchen. Seit 1552 finden wir ihn an den Münzen zu Parma, Reggio, Ferrara, Novellara, bis er 1576 als „maestro di stucchi" (Stukkateur) in die Dienste des Grossherzogs Franz von Toskana tritt, um Florenz bis an seinen Tod nicht mehr zu verlassen. — In der Zahl seiner Denkmünzen, deren Daten zwischen 1548 und 1578 liegen (was nicht ausschliesst, dass früher und später nicht schon andere, undatierte entstanden seien), übertrifft er alle übrigen Fachgenossen: wir kennen von ihm 190 Stücke (davon etwa zwei Dutzend bloss zugeschriebene), und ihre Zahl mehrt sich noch immer durch neu hinzukommende. Die meisten davon hat er mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet, fast alle ohne Kehrseite gelassen. Hierin giebt er einem Wandel Ausdruck, der sich im Wesen und Zweck der Medaille angebahnt hatte. Man verzichtete darauf, das Bildnis des Gefeierten mit Eigenschaften oder Leistungen, durch die er die Menge überragte, oder mit einer That seines Lebens in Verbindung zu bringen, die wert war, ihm das Andenken der Nachwelt zu sichern. Auch ohne solche Bezüge dünkte man sich der Verewigung in Erz würdig und



Fig. 124. Pastorino, Girolama Orsini.



Fig. 123. Pastorino, Atalante Donati.



Fig. 125. Pastorino, Beatrice da Siena.

verlangte von der Denkmünze nichts sonst, als dass sie ein Porträt gebe. Indem sie nun dieser Anforderung nachkommt, verzichtet sie auch zu gunsten der intimen Durchbildung der Individualität auf ihre mehr feierliche, monumentale Stilisierung, wie sie uns so oft in den Meisterwerken des Quattrocento entgegentritt. Sie giebt das Bild nicht nur in einer Auffassung wieder, die sich möglichst enge an das Leben schliesst; sie sucht auch dessen Zusammenhang mit der Umwelt durch die genaueste Detaillierung von Tracht und Schmuck festzuhalten bezw. zum Bewusstsein zu bringen. Dies Moment — neben einem hochentwickelten Sinn für Anmut, Gefälligkeit und sinnlichen Reiz in der Wiedergabe der Erscheinung, sowie Geschmack in der Anordnung — drückt den Arbeiten Pastorinos ihren Stempel auf und erklärt ihre Beliebtheit in alten und modernen Tagen. Dagegen entbehren sie fast durchweg der tieferen Auffassung, der Wucht der Erscheinung, der Macht unmittelbaren Lebensgefühls, die uns bei seinen Vorgängern so packen. „Welch Bildnis — aber ach ein Bildnis nur!" sind wir versucht, auch vor seinen besten Schöpfungen auszurufen, die — und dies ist ebenfalls bezeichnend für die Zeit und den Künstler — in ihrer Mehrzahl die weibliche Schönheit in genannten und ungenannten, bekannten und unbekannten Musterstücken feiern. Die wenigen Beispiele, die wir aus dem Werk des Meisters ausgewählt haben, mögen das Gesagte verdeutlichen und begründen.

Die Büsten der beiden Grossen: Ariost und Tizian (Fig. 121 und 122) gehören in ihrer anspruchslosen Natürlichkeit, ohne jede Pose — wodurch sonst der Eindruck vieler Männerbildnisse bei Pastorino beeinträchtigt wird — zu seinen besten Arbeiten. Das duftige Köpfchen der Atalanta Donati (Fig. 123), einer Sieneser Dichterin aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, zeigt, wie sich der Künstler zuweilen bis zu gewissem Grade von dem Vorbilde antiker Gemmen beeinflussen lassen konnte. Hinwider erscheint das matronenhafte Profil der Girolama Orsini (Fig. 124), Gattin des Pierluigi Farnese, des dissoluten Sohnes Pauls III. und ersten Herzogs von Parma und Piacenza, mit dem malerisch drapierten Witwenschleier über dem Haupte, wie ein Abdruck nach dem Leben, und das der sonst unbekannten Beatrice da Siena mutet in Auffassung und Tracht durchaus modern an (Fig. 125). Die letztere Medaille hat auch eine — übrigens recht banale — Kehrseite. — In dem sanften, unschuldigen Jünglingsantlitz



Fig. 127. Pastorino, Hippolyt von Este.



Fig. 126. Pastorino, Battista Guarino.



Fig. 128. Pastorino, Margaretha von Parma.



Fig. 129. Pastorino, Lucrezia Medici.



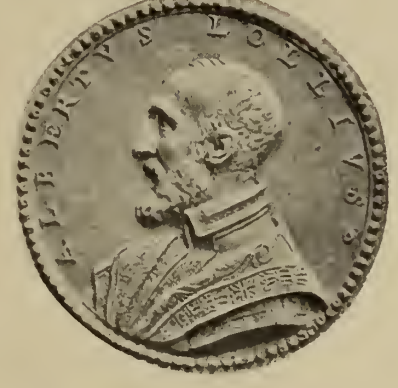


Fig. 130. Pastorino, Alberto Lollio.



Fig. 131. Pastorino, Margaretha Gonzaga.



Fig. 132. Pastorino, Eleonora Gonzaga.

der Fig. 126 wird man kaum den spätern raffinierten Verfasser des einst vielbewunderten Pastor fido, Battista Guarini vorahnen; ebensowenig in Fig. 127 den prachtliebenden Kardinal Hippolyt von Este, den zweiten dieses Namens, der vorzugsweise als Beschützer Tassos und Erbauer der Villa d'Este zu Tivoli im Andenken der Nachwelt lebt. — Zwei der vornehmen fürstlichen Frauenbildnisse Pastorinos geben die beiden folgenden Denkmünzen: Fig. 128 dasjenige der Margaretha von Parma, der natürlichen Tochter Karls V., in erster kaum einjähriger Ehe mit Alessandro Medici, in zweiter mit Ottavio Farnese, Herzog von Parma vermählt, seit 1559 Regentin der Niederlande, uns durch Goethe in seinem Egmont nahe gebracht; Fig. 129 das Bildnis der Lucrezia Medici, Tochter Grossherzogs Cosimo I., mit dreizehn Jahren (wie sie unsere Medaille darstellt) als Opfer der Politik an Alfons II. von Este verkuppelt und schon drei Jahre darauf wahrscheinlich von dem Gatten selbst vergiftet. Endlich das ausnahmsweise ebenso geistig belebte als prächtig arrangierte Profil des Dichters und Philosophen Alberto Lollio (Fig. 130), Begründers der Accademia degli Elevati zu Ferrara, — der Typus des vornehmen Cinquecentogelehrten; sowie die Porträts der beiden Gonzagafürstinnen: Margarethens, der Schwester jenes Bonifaz von Montferrat, dessen Denkmünze von der Hand des Malers Caroto wir oben (Fig. 36) wiedergegeben haben, an Federigo II., ersten Herzog von Mantua vermählt, — und Eleonorens, der Tochter Kaiser Ferdinands I., und als Gattin Guglielmo Gonzagas seit 1561 die Schwiegertochter Margarethas (Fig. 131 und 132).



V. Die Medailleure in Rom.

Während der ganzen Renaissance bot die ewige Stadt nicht den günstigen Nährboden, aus dem grosse Künstlerindividualitäten hätten emporspriessen können. Galt es dort ein bedeutendes Werk zu schaffen, so mussten die Kräfte dazu von auswärts herbeigeholt werden. So ist denn kein einziges der malerischen Denkmäler grossen Stils, und kaum eines unter denen der Skulptur, wie wir sie heute noch in Roms Kirchen und Palästen bewundern, einheimischen Ursprungs. Aber auch die fremden Meister ersten Ranges, die dahin berufen waren, liessen sich — kaum dass sie ihre Aufgaben vollendet hatten — nicht halten. Wir müssen bis auf die Glanzzeit Julius II. herabgehen, um einen Bramante, Raffael und Michelangelo bleibend in Rom fixiert zu sehen. Anders freilich verhielt es sich mit den Künstlern geringeren Grades. Die kamen und blieben gerne, weil ihnen hier die Hauptrollen zufielen, während sie zu Hause in den hintern Reihen hatten stehen müssen.

Eine Ausnahme bildeten die Goldschmiede und Juweliere. Der Luxus und Glanz, den die Kurie nach althergebrachter Sitte gerade in ihren Erzeugnissen entfaltete, und die Fülle von Aufträgen, die den Meistern infolgedessen stets zuflossen, lockten die Besten des Faches namentlich aus Mailand und Florenz zu dauernder Ansiedlung unter die Fittiche des Vatikans. Dem engen Zusammenhang entsprechend, den wir bisher überall zwischen Goldschmiede- und Medailleurkunst getroffen haben, sollten wir demnach auch in Rom eine glänzende Entfaltung der letzteren erwarten dürfen. Allein das gerade Gegenteil ist der Fall. Ausser der Kurie und den mit ihr unmittelbar verbundenen Kreisen fand die Medaillistik nirgends sonst so geringen Anklang, nirgends so wenig Förderung.



Fig. 133. Cristoforo di Geremia, Kardinal Scarampi.

Die mitgliedreichen Familien des stolzen römischen Adels, die Colonna, Orsini, Savelli, Gaetani u. a. m. schenkten ihr so wenig Gunst, dass mit zwei Dutzend Stücken der Gesamtvorrat an Denkmünzen, den wir von ihnen überkommen haben, erschöpft ist. Welcher Unterschied im Vergleich mit Florenz und Venedig!

So können wir denn auch bloss einen einzigen Medailleur nennen, der — wenn auch von fremden Eltern — doch wenigstens in Rom geboren ist: Giancristoforo Romano. Aber auch er war — wie wir gesehen haben — fast immer von seiner Heimat abwesend, und bloss eine seiner Medaillen gehört Rom an. Was sonst noch auf diesem Felde der Kunst dort thätig war, beschränkt sich auf einige wenige Meister, die — einen davon ausgenommen — sämtlich von Norden her, aus der Lombardei als fertige Künstler eingewandert waren. Dass hiernach von einer so prägnanten Entwickelung der Medaillistik, wie sie Ferrara, Mantua, Venedig und Florenz aufweisen, für Rom nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Die Medailleure bringen ihren ausgebildeten Stil mit und üben ihn weiter aus, unbeirrt von ihrer Umgebung, unbeeinflusst von dem Medium, in dem sie leben und schaffen.

Am ehesten bildet noch der älteste von ihnen hierin eine Ausnahme. Es ist dies Cristoforo di Geremia (ca. 1430 bis nach 1475), der Sprössling einer Mantuaner Familie von Goldschmieden, selbst auch als solcher bewandert und geschätzt. Früh muss er Rom mit seiner Vaterstadt vertauscht haben, denn schon 1456 kehrt er dorther für einige Zeit wieder in letztere zurück. Von 1461 bis 1465 finden wir ihn sodann in der ewigen Stadt, als „dilecto fameglio“ (wie er ihn in einem Briefe bezeichnet), des Kardinalkamerlengo Lodovico Scarampi, des kriegstüchtigen Oberbefehlshabers der päpstlichen Heere unter Eugen IV. und seinen Nachfolgern. Cristoforo begleitet seinen Protektor sogar in dessen Sommeraufenthalte — 1461 nach Perugia, 1462 nach Florenz. Was erscheint demnach natürlicher, als vorauszusetzen, er habe auch die Denkmünze des Kardinals, die einzige, die wir von ihm besitzen, verfertigt (Fig. 133)? In der That findet diese Annahme in der Analogie, die sie mit Cristoforos beglaubigtem Hauptwerk, der sogleich zu besprechenden Medaille Alfons I. von Neapel zeigt, ihre Begründung. Man vergleiche nur beide Stücke auf ihr strenges Profil, ihre flache und doch so ausdrucksvolle Modellierung, auf die eigentümliche Zerteilung des Haares in einzelne keilförmige Strähne, auf die gleiche Form der Schrift mit dem charakteristischen G. Auch die Kehrseite der Scarampimedaille mit dem antiken Triumphzug und der Tempelfaçade des Hintergrundes weist durchaus auf Rom als Entstehungsort hin. Wahrscheinlich besitzen wir indes ein noch früheres Werk Cristoforos aus seiner ersten römischen Zeit in der mehrfach wiederholten Medaille des Kardinals Pietro Barbo,



Fig. 134. Cristoforo di Geremia (?), Papst Paul II.

nachmaligen Papstes Paul II. vom Jahre 1455 (Fig. 134), wovon einige Exemplare bei einem Umbau des Jahres 1857 aus den Kellermauern des von ihm in eben jenem Jahre begonnenen Palastes, des sog. Palazzo di Venezia zu Rom hervorgeholt wurden.

Sein Meisterstück lieferte unser Künstler indes in der mit seinem Namen bezeichneten Denkmünze Alfonsos I., einem der stilvollsten, gehaltensten Erzeugnisse der Medaillistik des späteren Quattrocento, — um so bewundernswerter, weil es nicht nach dem Leben, sondern mindestens zehn Jahre nach dem Tode des Königs geformt Panzer, sondern auch die Drapierung des darüber geworfenen Mantels identisch ist. Es hat somit Cristoforo für seine Medaille, was das äussere Arrangement betrifft, das Vorbild derjenigen des Clemens Urbinas benutzt, sie folglich erst nach 1468 ausgeführt. Für das Porträt Alfonsos aber hat ihm offenbar die Denkmünze Paolos da Ragusa (Fig. 78) als Vorlage gedient, so auffallend genau stimmt das Profil, die Haaranordnung und das gequetschte Ohr in beiden überein.

Dass unserm Meister die Restitution geläufig war, er daran wohl selbst Freude fand, wird auch durch seine zweite be-





Fig. 135. Cristoforo di Geremia, Alfons I. von Neapel.

wurde (Fig. 135). Wenn Friedländer dies bloss aus ihrem reifen, mantegnesken Stil gefolgert hatte, so glauben wir dafür auch einen materiellen Beweisgrund ins Feld führen zu können. Der Panzer des Königs ist nämlich durchaus identisch mit dem des Federigo Montefeltre, auf dessen Medaille aus dem Jahr 1468 von Clemens Urbinas (s. oben Fig. 76). Nun widerstreitet es aber der Würde des auf ihr Dargestellten, dass er gestattet habe, sein Bild mit dem Panzer Alfonsos von der Denkmünze Cristoforos zu bekleiden. Andrerseits wird die Annahme, Federigo hätte jenen etwa als Geschenk aus dem Nachlass des Königs getragen, dadurch hinfällig, dass auf den beiden in Rede stehenden Stücken nicht nur der glaubigte Medaille bezeugt. Es ist die mit dem Profilbild des Kaisers Augustus auf dem Avers und einer Darstellung der Concordia Augusta nach römischen Münzen auf der Kehrseite; nach letzteren sind, zum Teil missverständlich, auch die Inschriften beider Seiten bis auf das S(enatus) C(onsultum) im Abschnitt des Revers zusammengestellt. Unser Stück ist ein für das Verhältnis der römischen Renaissance zur Antike gleicherweise wie für unsern Meister charakteristisches Werk. Man sieht, wie er von den grossen Erinnerungen der Umwelt, in der er lebte, sich ganz umstricken liess, — denn auch die, übrigens weitaus vorzüglichere und feiner gearbeitete Kehrseite der Alfonsomedaille mit dem von Mars und Bellona gekrönten

König ist ja im Grunde nichts anderes als ein Pasticcio nach antiken Münzmotiven. — Dies ist alles, was wir von Arbeiten der tüchtigen Hand Cristoforos überkommen haben, und ebenso dürftig ist auch, was wir über seine späteren Lebensschicksale erfahren. Nach dem Tode seines Gönners Scarampi (1465) trat er in päpstliche Dienste, und es spricht für das Ansehen, dessen sich sein Können erfreute, dass ihm 1468 die Restaurierung der Reiterstatue Marcaurels anvertraut wurde. Diese stand damals noch auf dem Lateranplatze, wo sie unter dem Namen des Caballo di Costantino das ganze Mittelalter hindurch als eines der Wahrzeichen Roms gegolten hatte.



Fig. 136. Lysippus, Marinus Philethicus.

Schon in den ersten Jahren des Nachfolgers Pauls II. muss Cristoforo aus dem Leben geschieden sein, denn nicht er, sondern sein Neffe Lysippus erhält den Auftrag, dessen Medaille zu modellieren. So berichtet Raphael von Volterra, der in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts schrieb, dem wir somit als Augenzeugen Glauben schenken müssen. Freilich sagt er nichts weiter über diesen Künstler, den sonst keine Quelle erwähnt, und unter den Schaumünzen Sixtus IV. ist keine mit irgend triftigen Gründen auf ihn zurückzuführen. Glücklicherweise lassen sich zwei bezeichnete Stücke des Meisters nachweisen, das eine auf Giulio Marasca allerdings nur in einem Stich aus dem Jahre 1610, das zweite dagegen als Unikum in der Sammlung von Prosper Valton, dem Erben Armands zu Paris. Es ist die Medaille auf Marinus Philethicus, einen Dichter und Gelehrten, der 1473 an der Universität zu Rom lehrte (Fig. 136). Sie zeigt auf der Bildseite den Profilkopf des Gefeierten von einem Lorbeerkranz umschlungen, auf der Rückseite eine Kopie des Pelikans von der Victorinodenkmünze Pisanos mit der griechischen Umschrift: „das Werk Lysippus des jüngern“. Durch Vergleich mit diesen beglaubigten Arbeiten lassen sich ihm noch mehrere andere zuteilen; so die in sechs Variationen vorkommende Medaille auf Giov. Luigi Toscani, wovon einige die Bezeichnung L(ysippus) P(ictor) tragen



Fig. 137. Lysippus, G. L. Toscani.

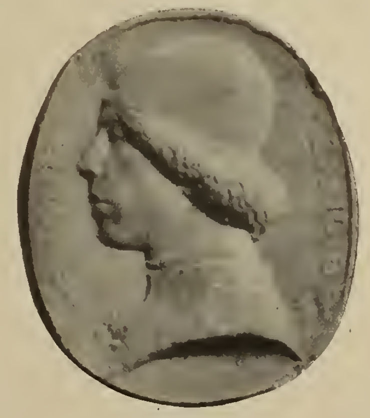


Fig. 138. Lysippus, Johannes Candida.



Fig. 139. Lysippus, Kardinal Raffael Riario.

(Fig. 137); ferner die auf Giov. Franc. Marasca, Ant. da Santamaria, Franc. Massimo, Franc. Vitali, Parthenius (Ippolito Aurispa), Pier Paolo Mellini, Militias Jesuallus. Sie alle haben ausser der Stilgleichheit und der Vorliebe ihres Bildners für griechische Legenden auch das miteinander gemein, dass die Dargestellten in den Jahren 1473 bis 1484 an der Kurie als Abbreviatoren, Uditori di camera, Advokaten und Notare nachweisbar und mehr oder weniger sämtlich in jugendlichem Alter und gleichem Kostüm dargestellt sind. Und nach Rom führen auch zwei Medaillen auf Johannes Candida, dem wir sogleich als wahrscheinlichen Schüler des Lysippus begegnen werden. Auf der kleineren, einem Unikum des estensischen Museums zu Modena, ist er noch als Knabe, aber dem Gewande nach doch schon als Schüler eines geistlichen Seminars, — auf der ovalen grösseren im Besitze von G. Dreyfus in Paris als junger Kleriker in dem gleichen Kostüm dargestellt (Fig. 138). Beide Stücke, namentlich das letztere, gehören in Naivetät der Auffassung und Duft der Modellierung zu den Perlen der Quattrocentomedaillistik. Und wenn wir den vorangeführten Stücken noch die Denkmünze vom Jahre 1478 auf den 17jährig zum Kardinal kreierten Neffen des Papstes, Raffael Riario mit ihrem in Komposition wie Ciselierung gleich vortrefflichen hl. Georg im Kampf gegen den Drachen (als Anspielung auf den Kardinalstitel S. Giorgio in Velabro) auf der Kehrseite anreihen (Fig. 139), so geschieht dies im Hinblick sowohl auf ihre Stilanalogie wie auch auf jene Nachricht Raffaels von Volterra, die uns den Künstler im Auftrage Sixtus IV. thätig enthüllt. Dann aber müssen wir ihm auch die Medaille des Catelano Casali, späteren Protonotars vom gleichen Jahre zuteilen, da ihre Bildseite zuweilen mit jener der vorangeführten Riariodenkmünze zusammengekoppelt vorkommt, von ihrer Stilähnlichkeit mit den authentischen Stücken des Lysippus ganz abgesehen.

Wir kommen nunmehr an einen der merkwürdigsten Meister der Medaillistik, den einzigen, den die ewige Stadt nicht vom Norden her empfing, den sie dagegen bald an diesen und zwar sogar über die Alpen hinüber abgeben musste. Giovanni Candida (geb. vor 1450, † nach 1504), den wir soeben erwähnt haben, stammte aus Neapel, von dem noch heute seinen Namen tragenden Zweige des edlen Geschlechts der Filangieri. Wie wir oben gesehen, kam er ganz jung, mit der Absicht, sich dem geistlichen Stande zu widmen, nach Rom und scheint dort durch Lysippus die Liebe zur Kunst und die erste



Fig. 140. Candida, Ant. Graziadei.



Fig. 141. Candida, Jean Miette.



Fig. 142. Candida, Max I. und Maria von Burgund.

Unterweisung darin empfangen zu haben. Die einzige seiner Medaillen, die sich mit voller Sicherheit in die römische Frühzeit setzen lässt, ist diejenige auf Antonio Graziadei (Fig. 140). Sie verrät im Arrangement und im Stil gleicherweise das Vorbild des Lysippus. — Graziadei ist hier als junger Magister dargestellt, ehe er 1481 als kaiserlicher Orator (wie ihn seine spätere S. 53 erwähnte Denkmünze bezeichnet) und in der Folge als Abbreviator und Betrauter des päpstlichen Siegelamts zu hohen Würden gelangt war. Jedenfalls entstand die Medaille vor 1475, denn in diesem Jahre finden wir Candida schon als Sekretär in Diensten Karls des Kühnen von Burgund, und nach dessen Tode 1477 in jenen seiner Tochter Maria und ihres Gatten Maximilian, für die er im selben Jahre kurz nach deren Verheiratung ihre Doppelmedaille und später (1479 oder 1482) eine zweite modelliert (Fig. 142). Vorübergehend scheint er sich einmal auch die Ungnade seiner Herrschaft zugezogen zu haben, denn 1479 giesst er eine Denkmünze seines Kerkermeisters Jean Miette im Kastell zu Lille, ihn darauf als „Custos Carcer(is) Candidae“ bezeichnend (Fig. 141). Wahrscheinlich war es auch diese unangenehme Erfahrung, die ihn veranlasste, nachdem er seine Befreiung erlangt, 1482 oder 1483 in die Dienste von Maximilians Gegner, König Ludwig XI. von Frankreich zu treten. Hier erst geht sein Glücksstern in vollem Glanze auf. Nicht nur der Künstler in ihm reift zu voller Bedeutung, auch seine Talente als Staatsmann und Diplomat gewinnen ihm die volle Gunst seines jungen Gebieters Karl VIII., des Nachfolgers Ludwigs XI. Nachdem er für ihn einen Abriss der Geschichte Frankreichs verfasst, wird er zum Königlichen Rat ernannt, und 1491 als Mitglied einer Gesandtschaft nach Rom gesandt, um dort verschiedene Fragen zwischen Frankreich und der Kurie zu ordnen. Zwei Jahre darauf ist er in geheimer Sendung wieder in Rom, und 1494 begleitet er den König auf seinem italienischen Zug, bei welcher Gelegenheit er den Titel eines apostolischen Protonotars erhält. Daneben vernachlässigt er keineswegs die Ausübung seiner Kunst. Eine Anzahl der vornehmsten Würdenträger des Staates verdankt ihm ihre Verewigung im Bilde, darunter der Kanzler Robert Briçonnet, der ihn in einem Dankschreiben für seine beiden Medaillen „summus et orator et historicus ac sculptoriae artis atque plastices hac aetate omnium consummatissimus“ nennt. Auch während seiner vorübergehenden Aufenthalte zu Rom scheint er die Spachtel und den Gusstiegel in Thätigkeit gesetzt zu haben: darauf deuten die Denkmünzen des durch die Stiftung mehrerer bildnerischen Altäre in den Kirchen der ewigen Stadt als Kunstmäcen bekannten Uditore di Rota Guillaume des Perriers und das Doppelporträt Giulianos della Rovere (später Papst Julius II., (Fig. 143) und seines Bruders Clemens), — wofern sie nicht während ge-



Fig. 143. Candida, Giuliano della Rovere.

legentlicher Aufenthalte dieser Persönlichkeiten in Frankreich gegossen wurden (von Giuliano sind solche in den Jahren 1494, 1496 und 1497 bezeugt). Sogar aus Candidas letzten Lebensjahren sind noch fünf Denkmünzen seiner Hand da, unter ihnen die des nachmaligen Königs Franz I. und seiner Mutter und Schwester (dat. 1504). Die erstere (Fig. 144) ist nicht nur als das früheste Bildnis dieses dazumal 10 Jahre alten Fürsten von Bedeutung, sondern auch wegen der Kehrseite, dem Salamander in Flammen, der bekannten Impresa des Königs, die hier zuerst vorkommt, also wohl von Candida erfunden ist. Dem bisher bekannten Oeuvre des Künstlers haben wir als späteste Arbeit die Medaille auf Giov. Franc. Rovere, Bischof von Turin und Stadtpräfekten von Rom hinzuzufügen. Da er zu jener Würde im Jahre 1504 gelangte, so ist seine Denkmünze, deren Umschrift ihn schon in ihrem Besitz nennt, frühestens in diesem Jahre gegossen. Bald darauf muss Candida gestorben sein, denn jede weitere Nachricht von ihm fehlt.



Fig. 144. Candida, König Franz I.

Betrachten wir nun die achtzehn beglaubigten Stücke unseres Meisters auf ihren Stil und Wert hin, so springt es in die Augen, dass sie in ihrer Gesamtheit eine ausgesprochene, geschlossene künstlerische Persönlichkeit bekunden. Höchstens wird die Auffassung des Charakters bei den spätern etwas freier und ernster, die Modellierung voller. Die künstlerische Abstammung von Lysippus ist bei allen bemerkbar, bei den frühen selbstverständlich mehr als bei den spätern. Die ersteren zeichnen sich gleichsam durch jugendliche Anmut, durch einen feinen Reiz der Behandlung aus. Die spätern sind schon in ihren Dimensionen grösser und effektvoller, mehr dekorativ angeordnet. Allen aber ist ein liebenswürdiger Naturalismus gemein, verbunden mit anspruchslosem Lebensgefühl und bewusster Einfachheit, die alles Ueberflüssige an Beigaben vermeidet. Damit hängt es auch zusammen, dass die Kehrseiten — mit einziger Ausnahme des zuletzt beschriebenen Stückes — bloss Wappen, Initialen oder Inschriften zeigen, wofern sie nicht zu einem zweiten Bildnis verwendet sind. Bei der Modellierung wird der Nachdruck auf die Wirkung der Silhouette gelegt; ihr zuliebe geht unser Meister mit jener nicht ins Detail, sondern deutet zuweilen Einzelheiten, wie Haare, Ohren, nur an. Ja er schlägt namentlich in seinen späteren Arbeiten in der Bildung des verhältnismässig zu kleinen Auges und wie es unter den starken Brauen tief in der Augenhöhle sitzt, der strengen Naturtreue unter Umständen ein Schnippchen. Der Guss seiner Medaillen ist stets sehr sorgfältig, wo er unberührt geblieben ist; leider sind manche davon durch spätere Ciselierung von fremder Hand völlig verdorben.

Es folgt der auch in weiteren Kreisen bekannte, berühmteste unter den römischen Medailleuren: Cristoforo Foppa, gen. Caradosso (nach 1452—1527). In der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit gehört er seiner Heimat Mailand an, wo er, als Sohn eines Goldschmiedes von Ruf geboren, als solcher mit seinen vorzüglichen Leistungen an dem prunkliebenden Hof der Sforza früh Anerkennung und vielfach Beschäftigung findet. Von jenen

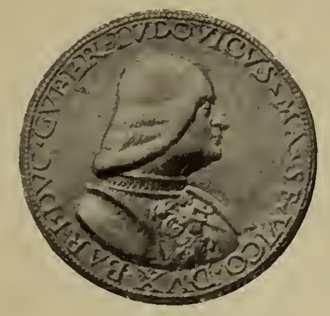


Fig. 146. Caradosso, Lodovico il Moro.

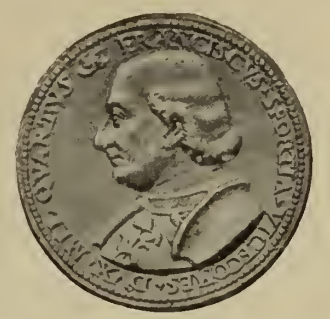


Fig. 145. Caradosso. Franc. Sforza.

Arbeiten haben sich leider nur litterarische Nachrichten bei Vasari, Cellini, Ambr. Leone erhalten. Dagegen besitzen wir einige Skulpturwerke und Plaketten Caradossos, sowie viele Münzen, die schon 1466 für Franc. Sforza. und in der Folge für seine drei Nachfolger mit den von unserm Künstler geschnittenen Stempeln geprägt wurden, — endlich auch neben einigen kleinen geprägten Medaillen Lodovico Moros die beiden grösseren gegossenen auf Francesco und Lodovico Sforza, il Moro. Die erstere (Fig. 145) ist, wie der Einzug des Fürsten im Jahre 1450 in Mailand auf der Kehrseite beweist, erst nachträglich, wohl nicht viel früher als die zweite (Fig. 146) entstanden, die — wie sich aus ihrer Reversdarstellung ergiebt — zur Erinnerung an den Einzug Moros in Genua 1488 gegossen ward. Schon hier — wie auch in seinen spätern römischen Arbeiten verleugnet sich nicht der Goldschmied: im Gegensatz zu der breiten Behandlung der frühesten grossen Meister der Medaille arbeitet Caradosso die seinigen bis ins Kleinste überaus sorgfältig aus. „Der Reichtum der Komposition, die Schönheit der Linien, die Zierlichkeit der Ausführung sind ihnen allen gemeinsam. Die kleinen Bildnisse auf seinen Münzen sind so leicht und weich, als wären sie in Wachs gebildet, sie gleichen hierin den schönsten antiken Münzen." So lautet Friedländers etwas zu günstiges Urteil, denn gerade die vielfigurigen, verwirrten Reversdarstellungen seiner frühen Medaillen sündigen gegen die Gesetze der Gattung. Allerdings bessert sich der Meister nach dieser Richtung während seiner römischen Periode.

Als nämlich die Herrlichkeit am Hofe Lodovico Sforzas mit dessen Gefangennahme durch die Franzosen 1499 ein plötzliches Ende fand, folgte Caradosso seinem schon früher nach Rom übersiedelten Freunde und Kunstgenossen Bramante dahin. Durch ihn sowie durch den Kardinal Ascanio Sforza, Bruder des Moro am päpstlichen Hofe eingeführt, fand er unter Julius II. und seinen nächsten Nachfolgern bis zu seinem Tode als Goldschmied, Medailleur und Stempelschneider reichlich Beschäftigung. Zeuge dessen sind die vielen Münzen von Julius II. und Leo X., die nach seinen Stöcken geprägt sind. Von Medaillen besitzen wir dagegen nur eine auf Bramante (Fig. 147; die zweite ist



Fig. 147. Caradosso, Bramante.




Fig. 148. Caradosso, Papst Julius II.

spätere Kopie), zwei mit abweichenden Reversdarstellungen von Julius II., und eine auf den Kardinal Ascanio Sforza (ihre Attribution ist wegen verschiedenen Stil- und Schriftcharakters nicht ganz unanfechtbar). Diese römischen Stücke sind unstreitig Caradossos Meisterwerke: sie geben die Charaktere trotz der minutiösen Modellierung und Durchciselierung, worinnen sie sich fast schon der Prägemedaille nähern, in echt monumentaler Auffassung, — man vergleiche sie nur daraufhin mit den späteren Cinquecentodenkmünzen, um sich ihrer künstlerischen Ueberlegenheit bewusst zu werden. Auch in den Reversdarstellungen zeigt sich der abgeklärte Meister, — nicht sowohl in der trocken antikisierenden Form der Architektur mit S. Peter im Hintergrunde auf der Bramantemedaille, als in dem Modell desselben Bauwerks (wodurch auch die Entstehung dieser Stücke im Jahre 1506 bestimmt wird) sowie in dem Hirten, der seine Herde dem sichern Pferche zutreibt, auf den beiden Denkmünzen Julius II. (Fig. 148).

Endlich ist hier noch die grosse geprägte Medaille auf denselben Papst, mit der Bekehrung Sauli auf der Rückseite anzuführen (Fig. 149), die unter den übrigen Caradossos von gleicher technischer Herstellung unstreitig den Preis verdient. Sie ist wahrscheinlich als Anspielung auf die Auflehnung und Unterwerfung Alfonsos I. von Ferrara in den Jahren 1510—12 entstanden. Die Kenner schwanken zwar in ihrer Zuteilung zwischen Francia und Caradosso; allein es bedarf nur der Vergleichung mit des letzteren gegossener Juliusmedaille, um die ganz überraschende Analogie des Porträttypus auf beiden — selbstverständlich unter Berücksichtigung der verschiedenen technischen Herstellung beider Stücke — zu konstatieren. Auch die Art, wie sich der Saum des steifen Pluviales um den Kopf herumbiegt, ist bei beiden Stücken ganz gleich, dagegen verschieden von jener auf der wohl dem Francia angehörenden Alexandermedaille (s. Fig. 71). Entscheidend aber ist, dass unsere Medaille in allem durchaus mit den Münzen übereinstimmt, deren Stempel Caradosso geschnitten hat, so dass wir in ihr den Teston zu erkennen haben, den er für jene in grösserer Dimension hergestellt hatte. Auch der Stil der Kehrseite ist viel eher ähnlichen Darstellungen auf den Plaketten und frühen Medaillen Caradossos, als solchen Franc. Francias analog.

Wenn wir zum Schluss — hier zuerst — den, wenn auch nicht bezeichneten, doch anderweitig beglaubigten Medaillen unseres Meisters, die wir eben besprachen, noch die beiden auf den Kardinal Scaramuzza Trivulzio anreihen, so veranlassen uns dazu gleicherweise stilistische wie historische Gründe. Sowohl das Bildnis als namentlich der Revers des grösseren Exemplars (Fig. 150, das kleinere hat eine glatte Rückseite) mit der

Fig. 149. Caradosso, Papst Julius II.

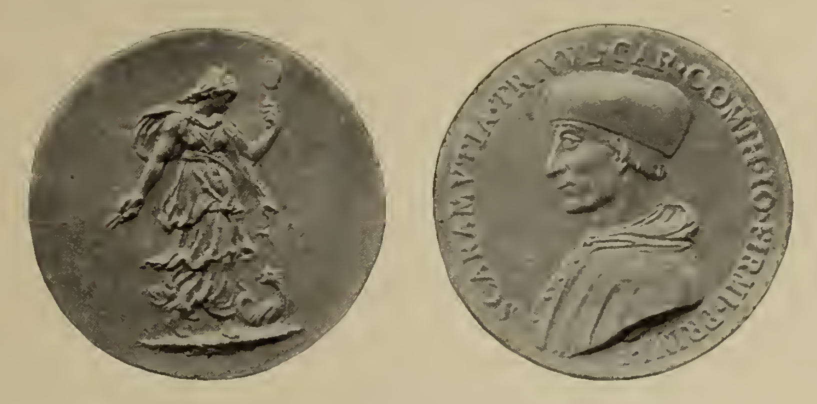


Fig. 150. Caradosso, Kard. Scaramuccia Trivulzio.

antik drapierten, über einen Lindwurm hinwegschreitenden Gestalt der Klugheit deuten in der Durchbildung und ausserordentlich feinen Ciselierung auf unseren Künstler. Der Dargestellte, wie Caradosso aus Mailand stammend, war 1508 zum Bischof von Como, 1517 zum Kardinal und 1522 zum Bischof von Piacenza erhoben, lebte wegen seiner Geschäftskenntnis in grossem Ansehen an der Kurie, bis er 1527 durch den Sacco von Rom gezwungen in seine Heimat zurückkehrte und dort bald starb. Seine Medaillen, deren Umschriften ihn als Kardinal und Bischof von Como qualifizieren, entstanden demnach zwischen 1517 und 1522, und wer lässt sich in diesen Jahren ausser Caradosso in Rom anführen, der sie geschaffen haben könnte?

Denn von den Arbeiten des um die gleiche Zeit daselbst thätigen Meisters, den wir hier noch als letzten der römischen Medailleure zu betrachten haben, sind die in Rede stehenden Stücke zu verschieden, als dass sie für ihn in Anspruch genommen werden könnten. Es ist dies Gian Pietro Crivelli (1463—1552), der Mailänder Familie dieses Namens entstammend, in der die Goldschmiedekunst seit Generationen erblich war, die sich übrigens auch rühmen durfte, der Kirche in Urban III. schon 1185 einen Papst gegeben zu haben. Auch unser Meister war gleich so vielen seiner oberitalienischen und florentiner Handwerksgenossen in das „Paradies der Goldschmiede“, wie man das Rom der Renaissance treffend genannt hat, schon vor 1508 eingewandert, um sich dort Ansehen und Vermögen zu erwerben, — was ihm beides vortrefflich gelang. Denn er brachte es einerseits zum Vorstand seiner Zunft, zum päpstlichen Cavaliere und zu dem ihm in einer Urkunde gespendeten Lobe eines „celeberrimus in urbe aurifex“; andrerseits besass er Grund und Boden vor den Thoren Roms und mehrere Häuser innerhalb der Stadt, worunter sein eigenes noch erhaltenes Wohnhaus in Via de' banchi, das er sich 1539 als 75jähriger Greis gebaut und originell mit Stuccoornamenten verziert hatte. Nun besitzt das Turiner Kabinett als Unikum eine ihn darstellende Medaille (Fig. 151), wie sein auf der Rückseite in einer Kartouchenumrahmung ver-

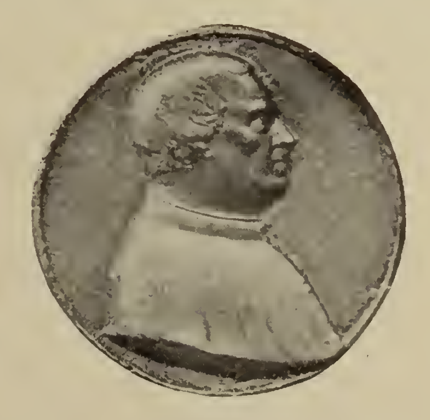


Fig. 151. G. P. Crivelli, Selbstbildnis.

zeichneter Name beweist. Da er darauf mindestens als fünfzigjähriger Mann erscheint, so ist sie während seiner römischen Periode entstanden, und zwar wahrscheinlich als Werk seiner eigenen Hand. Denn die Denkmünze des Mailändischen Probstes Benedetto Crivelli, offenbar eines Verwandten unseres Giampietro, die in der Brera als Unikum bewahrt wird, ist der seinigen in allem so stilverwandt, dass für beide der gleiche Künstler angenommen werden muss. Und da die eine in Mailand, die andere in Rom gegossen wurde, wen dürfen wir da mit grösserer Wahrscheinlichkeit als ihren Schöpfer nennen, wenn nicht eben Gian Pietro Crivelli selbst? Freilich ist seine Thätigkeit in diesem Kunstzweige nicht bezeugt, aber sein Beruf als Goldschmied legt ihre Annahme durchaus nahe.



Die geprägte Schaumünze im Cinquecento.

I. Die Medaillen des Mediceerhofes.

In Florenz hängt die Ausübung der Medaillistik im Cinquecento mehr als anderswo aufs engste mit dem Fürstenhofe zusammen. Ihre Träger sind die von den kostspieligen und reichlichen Aufträgen seiner Mitglieder vollauf in Anspruch genommenen Goldschmiede, deren die Stadt eine Reihe trefflicher Meister aufzuweisen hat. Um sie in ihrer Thätigkeit noch mehr an den Hof zu fesseln, wird die Mehrzahl an die grossherzogliche Münze gezogen, wo sie als Wardeine, Stempelschneider, Prägemeister sichere und lohnende Beschäftigung finden. Uebrigens kam den Künstlern auch die besondere Vorliebe von einigen der Grossherzöge für Münzen und Medaillen zu statten. So berichtet Vasari gleich von Cosimo I., er habe in seiner Guardaroba — was wir als „Kunstkammer" bezeichnen würden — eine Menge goldener, silberner und bronzener Medaillen aufs schönste geordnet aufbewahrt. Und wenn uns von seinem Nachfolger Francesco überliefert ist, dass er einen Teil der grossherzoglichen Münz- und Medaillensammlung in dem heute als Tribuna bekannten Saal der Uffizien aufstellen und der öffentlichen Besichtigung zugänglich machen liess, so zeigt auch dies, wie hoch sie ihm als Werke der Kunst standen und welchen Wert er darauf legte, dass sich Laien und Künstler daran erfreuen, unterrichten und heranbilden möchten.

Der älteste der für Florenz in Betracht kommenden bedeutenderen Meister, — neben einigen andern, wie Salv. dell' Avacchia, Vinc. Lupicini, Cost. de' Servi, Dom. Santini, Raff. Casellesi, Fr. Mocchi, von denen uns nur vereinzelte, ihnen durch die neueste Forschung mit mehr oder weniger Berechtigung zugeschriebene Medaillen bekannt sind, — ist Franc. Ortensi, gen. dal Prato (1512—1562), eine Art Universalgenie, das sich nicht nur als Goldschmied und Medailleur, sondern auch als Bronzebildner, Plattner, ja sogar als Maler bethätigte. Vasari, der ihn höchlich herausstreicht, führt von seinen vielen Denkmünzen, die er gemacht haben soll, eine auf den Herzog Alessandro Medici und eine zweite auf Clemens VII. an. Jene kennen wir nicht mehr, diese aber ist uns erhalten (Fig. 152), — ein tüchtiges kräftiges Werk, worin noch der Hauch der guten Kunst weht. Der Christus an der Säule der Rückseite ist eine Anspielung auf die Leiden, die dem Papste durch den Sacco di Roma bereitet wurden; hiernach musste das Stück eine frühe Jugendarbeit Dal Pratos sein.

Mit ihm ungefähr gleichaltrig ist das Brüderpaar Poggini, Söhne eines geschätzten Gemmenschneiders. Der ältere Giovanpaolo (1518—1582) als Goldschmied sowie als Gemmen- und Stempelschneider von Cosimo I. beschäftigt, ging 1555 nach Brüssel, wo er im Auftrag



Fig. 152. Franc. dal Prato, Papst Clemens VII.

zum grossherzoglichen Stempelschneider ernannt, war er nicht nur als solcher, sondern auch vielfach als Bildhauer und namentlich als Festdekorateur thätig, — in letzterer Eigenschaft vor allem bei der Vermählungsfeier des Thronfolgers Francesco mit Johanna von Oesterreich im Jahre 1565. Als Muster seiner Medaillen geben wir eine der auf Cosimo I. geprägten vom Jahre 1561 (Fig. 154) sowie eine zweite auf Francesco (Fig. 155), bald nach

Philipps II. für die niederländischen Provinzen neue Münzstempel schnitt, — und dorther 1560 an den Hof des Königs nach Spanien, den er bis zu seinem Tode nicht mehr verliess. Hier schuf er auch die einzigen Denkmünzen, die wir von ihm kennen: eine Reihe von achtzehn Stücken auf Philipp II., seine Schwester Juana von Portugal und seine vier Gemahlinnen. Der Leser wird aus der in Fig. 153 beigegebenen Reproduktion zweier davon die sogar in dieser noch hervorstechende minutiöse Feinheit der Durcharbeitung zu würdigen wissen, zugleich sich der seltenen Lebendigkeit, namentlich des Frauenbildnisses erfreuen.



Fig. 154. Domen. Poggini, Grossherzog Cosimo I.

Viel reicher ist das Werk des jüngeren Bruders Domenico (1520—1590): es umfasst nicht weniger als vierzig beglaubigte und etwa zehn zugeschriebene Stücke. 1556

1565 entstanden, da sie auf der Rückseite das Bildnis seiner jungen Gattin trägt. Beiden merkt man nur zu sehr an der trockenen Präzision der Behandlung an, dass der Künstler ihren Zweck, als Vorbilder für die Stempelstöcke der Münze zu dienen, nur zu ausschliesslich im Auge behielt, während er sie arbeitete. Dass er auch einer viel freieren, künstlerischeren Auffassung fähig war, zeigen seine gegossenen Medaillen, von denen wir die auf den berühmten Geschichtsschreiber Benedetto Varchi wiedergeben (Fig. 156), da sie noch durchaus den Stempel der genialen Improvisation im Wachsmodell bewahrt hat. Die



Fig. 153. G. P. Poggini, Philipp II. und Anna von Oesterreich.

letzten fünf Jahre seines Lebens brachte Poggini als päpstlicher Münzmeister in Rom zu. Aus dieser Periode stammen seine zehn Medaillen auf Sixtus V. (Fig. 157), dessen Schwester und Niccolò Todini, den Befehlshaber der Engelsburg, letztere mit einer originellen Ansicht des Kastells auf der Kehrseite.




Fig. 155. Domen. Poggini, Grossherzog Franz I. und seine Gemahlin Johanna von Oesterreich.

Der fruchtbarste der florentinischen Cinquecentomedailleure — Pastorino ausgenommen — war Pier Paolo Galeotti, gen. il Romano (†1584) von seinem Geburtsort, den er jedoch schon in früher Jugend mit Florenz



Fig. 156. Domen. Poggini, Benedetto Varchi.

vertauscht hatte. Wir besitzen von ihm 72 beglaubigte Stücke, darunter nicht weniger als 16 mit dem Bildnis des Herzogs Cosimo I. Aus der beträchtlichen Zahl der darauf dargestellten Mailänder und Genueser Persönlichkeiten zu schliessen, scheint er auch in Oberitalien gearbeitet zu haben; wie er dann auch 1575 unter die Stempelschneider der päpstlichen Münze aufgenommen wird, ohne jedoch in Rom dauernden Aufenthalt zu nehmen. Seit 1550 bis an seinen Tod ist er an der grossherzoglichen Münze bedienstet. Vasari hebt unter seinen Arbeiten zwölf Medaillen auf Cosimo I. hervor, deren Rückseiten die unter dessen Regierung ausgeführten bedeutendsten Friedenswerke (Sanierung von Pisa, Wasserversorgung von Florenz, Städtegründung auf Elba, Ausbau der Laurenziana, des Palazzo Pitti u. s. f.) darstellten. Sie sind alle erhalten, acht davon sogar in Marmorrepliken grösseren Massstabes auf den Sockelpostamenten eines Skulpturwerkes von nicht mehr bestimmbarer Verwendung, die sich heute im Museum des Refektoriums von Ognisanti befinden. Wir bilden eine dieser Denkmünzen ab (Fig. 158), und geben zur Veranschaulichung der Art des Meisters ausserdem die auf den genuesischen Dichter und Philosophen Giambatt. Grimaldi mit ihrem durchaus malerisch konzipierten Revers des an den Felsen geschmiedeten Prometheus (Fig. 159).

Auch der aus Aquila gebürtige Gaspero Romanelli hat zwischen 1560 und 1580 in Florenz gearbeitet. Eine heute nicht mehr vorhandene Medaille des Schriftstellers Ant. Franc. Doni ist durch dessen Dankesbrief an den Künstler bezeugt; vier andere auf den Gelehrten

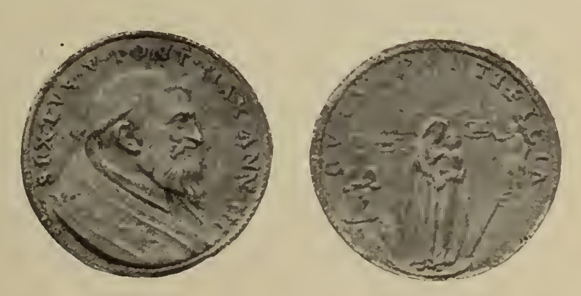


Fig. 157. Domen. Poggini, Papst Sixtus V.



Fig. 158. P. P. Galeotti, Grossherzog Cosimo I.

Pietro Vettori werden ihm auf ihre Bezeichnung mit G. R. F. hin zugeteilt. Der Leib- und Hofmedailleur der beiden Nachfolger Cosimos I., besonders des dritten Grossherzogs Ferdinand I. war Michele Mazzafirri (1530 bis 1597): neben zwei Denkmünzen von Francesco I. kennen wir nicht weniger als elf von Ferdinand und seiner Gemahlin Christine von Lothringen, die des Meisters Prägestock entstammen. (Fig. 160a u. b.) In der filigranhaft feinen Ausarbeitung alles Beiwerks kennzeichnen sie sich als Werke einer Goldschmiedehand. In der That übertraf auch der Ruhm Mazzafirris als solcher den des Medailleurs, sind uns doch urkundlich eine grosse Zahl Aufträge an ihn für Goldschmiedearbeiten, leider aber keine solche selbst erhalten.

Wie wir dem Florentiner Giorgio Rancetti, dessen Thätigkeit in seiner Heimat nur als Goldschmied beglaubigt ist, in Rom unter Clemens VIII. und Paul V. bis 1611 als Medailleur begegnen werden, so haben wir hinwieder den aus dem Comaskischen stammenden Gasparo Mola († nach 1649) hier einzureihen, weil die meisten seiner beglaubigten Arbeiten noch in Florenz vorhanden sind, wo der Meister nachweislich zwischen 1598 und 1627 thätig war. Sein Geschick als Plattner und Goldschmied bezeugt der in Gold tauschierte Schild und Prunkhelm im Nationalmuseum, der die längste Zeit für eine Arbeit Benv. Cellinis galt. Als Medailleur tritt er uns in einer Reihe von dreizehn Denkmünzen der Grossherzöge Ferdinand I., Cosimo II. und seiner Gemahlin Maria Magdalena von Oesterreich (Fig. 161), endlich Ferdinands II. entgegen. Manche davon sind in der Auffassung des Physiognomischen noch tüchtig und frisch, während sie in der pomphaften, steifen Anordnung schon den Excessen des Barock nach dieser Richtung hin in vollen Akkorden präludieren. Immerhin besticht die ungemeine Feinheit der technischen Durcharbeitung das Auge des nicht ganz geschmackssichern Beschauers. Im Bildnis der Grossherzoginwitwe (nach 1621) stellt sich der Meister dafür, was Einfachheit und Aus-

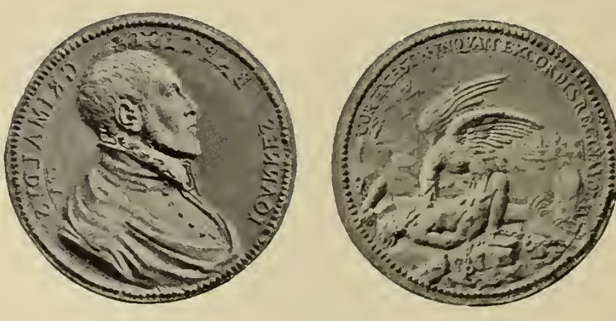


Fig. 159. P. P. Galeotti, Giambatt. Grimaldi.



Fig. 160a. Mazzafirri, Grossherzog Ferdinand I. von Lothringen.

druck anlangt, den besten Schöpfungen des Cinquecento würdig an die Seite (Fig. 162). Seine letzten Jahre brachte er in Rom zu: wir besitzen von ihm bezeichnete Medaillen von Urban VIII. und Innocenz X. aus den Jahren 1640 und 1649. —



Fig. 160b. Mazzafirri, Grossherzogin Christine von Lothringen.

Die Reihe der florentiner Medailleure schliesst mit einem nur ausserhalb seiner Heimat thätigen Künstler. Giuliano Giannini hatte sich, nachdem er in den Niederlanden im spanischen Heere gedient, um 1580 in Brüssel niedergelassen. Da er dort noch 1599 als Pensionär der Kammer Brabant hochbetagt lebte, so scheint er wohl in der Zwischenzeit bei der dortigen Münze in Verwendung gestanden zu haben. Von bezeichneten Medaillen seiner Hand kennt man eine auf Ottavio Farnese und dessen Gemahlin Margaretha von Parma, zwei auf deren Sohn Alessandro, Statthalter der Niederlande, und eine auf den Herzog von Alba. Die letztere (Fig. 163) ist in Auffassung und Modellierung so lebendig, dass wir sie nicht als Restitution gelten zu lassen vermögen, wie sich aus ihrem Datum 1568 ergäbe. Wir müssen im Gegenteil anannehmen, Giannini hätte sie eben in diesem Jahre, während er noch in Kriegsdiensten stand, gearbeitet.

Ueberblicken wir nun nochmals die Leistungen der in der Sonne der Mediceergunst erblüten Medaillistik, so macht sich darin — so respektabel manches Einzelne noch erscheinen mag — doch im ganzen ein trauriger Mangel an Individualität fühlbar. Welcher Reichtum an Künstlertypen, und — als seine Folge — welche Fülle von Abwechslung, welche Verschiedenheit an künstlerischer Auffassung und Gestaltung überrascht uns und zwingt uns zu immer neuer Bewunderung, wenn wir die Meisterwerke der Quattrocentomedailleure durchmustern! Hier dagegen scheint alles in ein und derselben Werkstatt entstanden zu sein, — so einförmig, so sehr der Persönlichkeit bar ist der Stempel, den diese Arbeiten an sich tragen. Ist



Fig. 161. Gasparo Mola, Cosimo II. und Maria Magdalena von Oesterreich.



Fig. 163. Giul. Giannini, Herzog von Alba.



Fig. 162. Gasp. Mola, Maria Magdalena von Oesterreich.

es erlaubt, ihre Schöpfer aus den Werken zu beurteilen, so haben sie das, was Goethe als höchstes Glück der Erdenkinder preist, nicht empfunden und haben es nicht wiedergeben können, — weil sie es selbst nicht besassen.



II. Die päpstliche Münze und ihre Meister.

Die Sitte, ein Bildnis auf Münzen zu prägen, ist in moderner Zeit zuerst von den Päpsten wieder aufgenommen worden. Seit Sixtus IV. hierin als erster seinen Nachfolgern vorangegangen war, machte sich für die päpstliche Münze das Bedürfnis geltend, Künstler zu gewinnen, welche jener Anforderung besser zu entsprechen im stande waren, als gewöhnliche Münzschläger. So treffen wir zu solchem Zwecke zumeist Goldschmiede und Gemmenschneider vom Ruf eines Simone di Giovanni und Pier Maria da Pescia aus Florenz, Paolo di Giordano und Leonardo Corbolini aus Rom, Lorenzo Grosso aus Genua beschäftigt. Aber auch Medailleure wurden schon um die Wende des Quattrocento gelegentlich als Stempelschneider der päpstlichen Zecca verwendet. Wir haben oben gesehen, dass Franc. Francia die bolognesischen Münzen für Julius II. prägte, dass Caradosso für denselben Papst und seinen Nachfolger Leo X. in gleicher Richtung zu Rom thätig war, dass Vittor Gambello unter des letzteren Regierung Münzstempel fertigte und Benv. Cellini unter Clemens VII. von 1529—1533 der päpstlichen Münze vorstand.

Bei seinem Abgang nahm unter Paul III. seine Stelle der als Gemmenschneider bis auf unsre Tage durch das „farnesische Kästchen" im Neapler Museum berühmte Giovanni Bernardi da Castelbolognese (1496—1553) bis zum Jahre 1545 ein. Während wir aber mehr als dreissig Plaketten von ihm besitzen, beschränkt sich die Zahl seiner Medailen auf je drei von Kaiser Karl V. und Clemens VII., die durch Vasari als authentische Arbeiten beglaubigt sind. Die beste davon, mit Josef und seinen Brüdern auf dem Revers, ist aus Anlass der Rückkehr der Medici nach Florenz nach der Belagerung von 1529 geprägt worden. Zu gleicher Zeit mit Bernardi wirkte an der römischen Münze durch einige Jahre (1537—1540) Leone Leoni aus Arezzo, den wir indes — da seine Thätigkeit überwiegend Oberitalien angehört — besser im nächsten Kapitel würdigen.

Hingegen gehört Alessandro Cesati, il Grechetto († nach 1564) in seiner künstlerischen Wirksamkeit durchaus Rom an. Auf Cypern von italienischen Eltern geboren, kam er 1538 jung in das Haus des Kardinals Alessandro Farnese, des Oheims



Fig. 164. Aless. Cesati, Papst Paul III.

Pauls III. und blieb dem Dienst der Familie stets treu. Schon 1540 ward er Wardein der päpstlichen Münze und blieb es auch unter Julius III., Pius IV. und Paul IV. bis 1561, um dann auf seine Heimatsinsel zurückzukehren, wo er bald darauf starb. Vasari rühmt ihn vor allen Meistern seiner Zeit als Gemmenschneider (einige Kameen von ihm haben sich erhalten), und hebt sodann seine Medaille Pauls III. mit Alexander und dem Hohenpriester auf der Rückseite hervor (Fig. 164), indem er Michelangelos angebliches Urteil darüber anführt: nun sei die Todesstunde der Kunst gekommen, denn Besseres könne sie nicht leisten. Hierin schiebt der Aretiner Fabulist die eigene Ansicht seinem grossen Gönner unter. Denn wenn wir auch im Bildnis die unmittelbare Auffassung und die ausdrucksvolle Sicherheit der Modellierung anerkennen müssen, so macht sich doch andrerseits schon im geschmacklosen Arrangement des Pluviale mit seiner riesengrossen Agraffe, mehr noch aber in der Reversscene die unwahre, ungesunde Formen- und Stilweise des spätern Cinquecento geltend. Die Gruppe des Hohenpriesters und seiner Begleiter ginge noch an; aber der geleckte, bocknasige Held, der vor ihm kniet, kann nimmermehr als richtiges oder würdiges Abbild des grossen Welteroberers passieren. Bei alledem ist das äusserliche Geschick der Komposition nicht zu leugnen. Ausser dieser sind noch sieben Denkmünzen auf Paul III. und neun auf seinen Nachfolger Julius III., sowie eine auf Aless. Farnese vorhanden, die mit aller Wahrscheinlichkeit Cesati angehören, — darunter manche, die sich durch anspruchslose, einfache Gestaltung der Kopfseite und formvollendetere, harmonischere Konzeption des Revers vor der eben beschriebenen auszeichnen. Als Beleg dafür mag die graziöse Rückseite einer der kleineren Paulsmedaillen mit der Gestalt der Alma Roma hier eine Stelle finden (Fig. 165). Als Kuriosum sei noch bemerkt, dass die von Vasari hervorgehobene Jubiläumsmedaille Julius III. v. J. 1550 „con un rovescio di quei prigioni che al tempo degli antichi erano ne' lor giubilei liberati" erst jüngst im Nationalmuseum zu Florenz in einem einzigen Exemplar zum Vorschein gekommen ist.

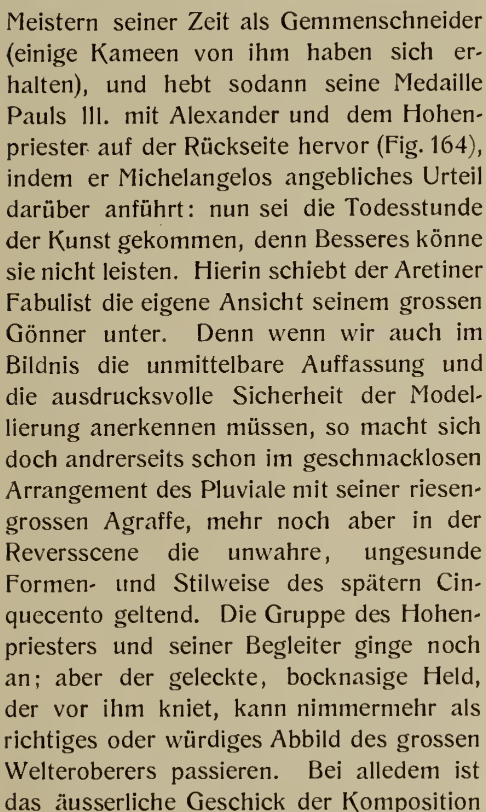




Fig. 165.
Aless. Cesati, Roma.

Etwas später als Cesati taucht in Rom der Mailänder Giov. Ant. de Rossi (1517 bis nach 1575) auf. Er war dorthin 1544 aus Venedig, wo er als Gemmenschneider arbeitete, gekommen und hatte in den dreizehn Jahren seines Aufenthaltes Denkmünzen von Papst Marcell II. und Paul IV. (fünf Stücke) verfertigt, die erhalten sind. 1557 trat er mit einem Jahresgehalt ven 200 Dukaten in die Dienste Cosimos I., um für ihn den grossen Cammeo zu schneiden, worauf die ganze grossherzogliche Familie dargestellt war. Er ist, wenn auch in fragmentarischem Zustande, im Gemmenkabinett der Uffizien noch vorhanden. Ausserdem entstanden während seines vierjährigen florentiner Aufenthaltes die zwei Denkmünzen auf Heinrich II. von Frankreich, aus Anlass der Eroberung von Calais 1558 gegossen, wie auch die des Schriftstellers Giov. Batt. Gelli. 1560 nach



Fig. 166. G. Ant. de Rossi, Heinrich II.

haben, auf ihn zurückgehen. —

Besser sind wir über das Werk seines Bruders Gianfederigo († nach 1586) unterrichtet. Er war als Bildhauer, Goldschmied, Medailleur und Stempelschneider thätig, in letzterer Eigenschaft von 1554 bis 1561 an der päpstlichen Münze; jedoch kommen datierte Denkmünzen von ihm bis 1575 vor. Da er seine Arbeiten zumeist mit seinem Namen oder einem gleichseitigen Dreieck bezeichnete, so lässt sich ihre Liste aufstellen: es sind über ein halbhundert Stücke, worunter Paul III. mit fünf, andre Glieder des Farnesegeschlechts mit neun, Paul IV. mit drei, Pius IV. mit zehn, Pius V. mit vierzehn, Gregor XIII. mit fünf Nummern vertreten sind. Leider freilich entspricht der Menge nicht die künstlerische Qualität: es sind Arbeiten von trostloser Trockenheit der Mache bei gewöhnlicher, nur von einer gewissen Routine diktierten Auffassung.

Rom zurückgekehrt, ward er an Stelle Cesatis päpstlicher Münzwardein und verfertigte als solcher neben Münzstempeln auch Medaillen auf den Kardinal Carlo Borromeo (1563), Papst Pius IV. (sieben Stücke), Pius V. (neun) und Gregor XIII. (drei Stücke). Die Denkmünze Heinrich II. (Fig. 166) mag einen Begriff von der eher rohen Behandlung des Reliefs bei Rossi geben, die den gepriesenen Gemmenschneider durchaus nicht erraten liesse.

Gleichfalls noch in den letzten Jahren Pauls III. von 1546 an, und sodann unter seinen Nachfolgern war der aus Parma stammende Giov. Giacomo Bonzagna (1508—65) bis an seinen Tod an der römischen Zecca, — seit 1552 auch als Piombatore (Ausfertiger der päpstlichen Bullen, durch Aufdrücken des Bleisiegels auf dieselben) bedienstet. In den päpstlichen Rechnungen finden sich nicht nur die Ausgaben für seinen Gehalt verzeichnet, sondern auch solche für Goldschmiedearbeiten und Medaillen, die er geliefert hatte. Unter den letzteren figuriert ein Posten von 50 Golddukaten für Erinnerungsmedaillen aus Anlass der Oeffnung der Hl. Pforte von St. Peter zum Jubiläum des Jahres 1550. Daraufhin hat man geglaubt, dem Meister sieben solcher Denkmünzen, die wir noch besitzen, zuschreiben zu sollen. Seine Grabschrift rühmt ihn überdies als „ausgezeichneten Nachahmer antiker Münzen“ — und so wird wohl manche der Nachbildungen, die sich bis heute in grosser Anzahl von römischen Stücken erhalten

Noch einen weiteren Künstler hat Parma etwas später nach Rom geliefert in der Person Lorenzo Fragnis, gen. il Parmense († nach 1618), der in den Jahren 1572, 1576 und 1586 in den Rechnungen der päpstlichen Münze verzeichnet erscheint. Er war der Leibmedailleur Gregors XIII., den er in nicht weniger als 27 Stücken verewigte, während er dessen Nachfolger Sixtus V. nur mit fünfen bedachte. Ausserdem ist nur noch eine Denkmünze des bekannten Kardinals Cristof Madruzzi, Bischofs von Trient von Fragni bekannt; er hat seine Arbeiten sämtlich mit LP, LAU. P., L. PARM. bezeichnet und (zwischen 1573 und 1586) datiert. In den gleichen Jahren ist auch der Paduaner Lodovico Leoni an der päpstlichen Münze urkundlich beglaubigt. Doch trägt nur eine einzige der vielen Medaillen Gregors XIII. seine Bezeichnung;

die übrigen werden unter den anonymen Denkmünzen dieses Papstes zu suchen sein. Wir werden dem Meister übrigens in Padua, der Hauptstätte seiner Wirksamkeit, wieder begegnen.

Unter Sixtus V. und den folgenden Päpsten waren sodann die beiden Brüder Niccolò und Emilio de Bonis, wahrscheinlich aus Venedig eingewandert, thätig. Der erstere ist für das Jahr 1591 als Stempelschneider an der Münze beglaubigt, seine Medaillen tragen indes die Daten 1580 bis 1592. Die frühste, die einzige noch auf Gregor XIII. geprägte, feiert die Erweiterung des von Julius III. begründeten Collegium Germanicum durch den genannten Papst. Dann folgen fünf auf Sixtus V., neun auf Gregor XIV., sieben auf Innocenz IX. und vier auf Clemens VIII. Auch der jüngere Bruder hat seine Kunst in den Jahren 1590—1600 in den Dienst derselben Päpste gestellt: er hat auf Sixtus V. drei, auf Gregor XIV. zwei, auf Innocenz IX. eine, auf Clemens VIII. sechs Denkmünzen geprägt. Die Rückseiten der letzteren zeigen die Bildnisse Philipps II. und III. von Spanien, Heinrichs IV. und seiner Gemahlin Maria Medici, — in Anspielung auf die Absolution des Königs, auf den Frieden von Vervins, das Edikt von Nantes und die Vermählung Heinrichs IV. (1600).

Der von dem letztgenannten Papste bevorzugte Medailleur war indes Giorgio Rancetti (c. 1550—1611), den wir schon früher unter den am Mediceerhofe beschäftigten Meistern erwähnt haben. Nachdem er 1594 nach Rom übersiedelt und als päpstlicher Münzschneider angestellt worden war, hat er von Clemens VIII. nicht weniger als ein viertelhundert Medaillen, sowie von dessen zweiten Nachfolger Paul V. noch in seinem letzten Lebensjahre eine einzige geprägt. Wir führen als Muster für die Manier des Künstlers eine der Clemensmedaillen vor (Fig. 167): sie ist zur Erinnerung an den Heimfall des Herzogtums Ferrara nach dem Tode Alfons II. von Este, und an den Einzug des Papstes in die Stadt am 8. Mai 1598 geprägt. Dass der Künstler dabei für den Revers nichts anderes auszusinnen vermochte, als eine überdies höchst kleinliche, völlig unmonumentale Ansicht der mauerumgürteten Stadt, kennzeichnet die Armut der Zeit an künstlerisch wirksamen Ideen. Allerdings muss man unserm Meister die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass nicht alle seine Kehrseiten von gleicher Aermlichkeit und Gedankenarmut sind. Aber wo er dann päpstliche Zeremonieakte und Allegorien des Friedens, des Glaubens u. dgl. darstellt, verfällt er in der Regel in eine Ueberfüllung mit kleinen Figürchen, die die Komposition verwirren; oder aber er lässt sich mit einer einzigen steifen Gestalt genügen, die er den tausend und aber tausend gemalten und gemeisselten Allegorien der Kunst seiner Tage ohne viel Skrupel entlehnt.

Im Vorstehenden haben wir bloss die Hauptmeister unter den Medailleuren Roms namhaft gemacht. Ausser ihnen liesse sich noch eine Anzahl anführen, von denen wir teils die Namen — Marco Arco, Pallante, Giov. Melon, Gaspare Cambio, Dom. de' Compagni, Bern. Passero und Bart. Argentario — teils auch nur die Chiffren kennen — M.B.R; C.S; FN; FM, — mit denen sie ihre Arbeiten bezeichnet haben. Da ihre Bedeutung sowohl hinsichtlich der Zahl der letzteren, die sich oft bloss





Fig. 167. Giorgio Rancetti, Papst Clemens VIII.

auf ein oder zwei Stücke beschränkt, als auch was deren künstlerischen Wert anlangt, nicht an die oben behandelten Meister reicht, so müssen wir uns mit ihrer Erwähnung begnügen. — Nur noch zwei Künstlern möchten wir wegen der Spezialität ihrer Leistungen einige Worte widmen. Giov. Paladino arbeitete gegen Ende des Cinquecento eine Reihe von Papstmedaillen von Martin V. († 1431) bis auf Pius V. († 1572), indem er sich dafür der vorhandenen gleichzeitigen Originale oder der Restitutionen aus dem Quattrocento als Vorbilder bediente, so dass seine Stücke immerhin, — zum mindesten in betreff der Portraitähnlichkeit — Beachtung verdienen. Leichter machte es sich der zu gleicher Zeit mit Paladino lebende Mailänder G. Batt. Pozzi, indem er in Ergänzung der Medaillenreihe des letzteren eine vollständige Serie Denkmünzen vom hl. Petrus an bis auf Alexander V. († 1410) schuf, bei der er etwa vorhandene Bildwerke durchaus nicht zu Rate zog, sondern die Phantasie allein walten liess. Seine Arbeiten können deshalb auch kein weiteres Interesse beanspruchen.



III. Die Medailleure von Padua und Mailand.

In vieler Beziehung wesentlich unabhängiger von den allgemeinen Tendenzen und der Entwicklung der Kunst des Cinquecento, als die Medaillistik von Florenz und Rom, behauptet sich diejenige Oberitaliens, namentlich die der beiden vorzugsweise in Betracht kommenden Centren Padua und Mailand (Venedig haben wir schon oben bis zum Ende des 16. Jahrhunderts verfolgt, Piemont aber bietet eine so spärliche Pflege unseres Kunstzweiges, dass wir es füglich unbeachtet lassen können).

Einer der Hauptfaktoren, die zur Erklärung dieser Erscheinung ins Gewicht fallen, ist der Umstand, dass wenigstens eine der genannten Städte im Cinquecento keine selbständige Münzstätte besass. Es fiel somit der demoralisierende Einfluss, den der Stempelschnitt sonst durchweg auf die Medailleurkunst übte, in Padua glücklicherweise fort. Dagegen kommt hier noch immer, wie seit dem frühsten Quattrocento, das Vorbild der Antike fördernd in Betracht. Bildet sich doch eben hier mitten im Cinquecento — wie wir gleich sehen werden — die methodische Nachahmung, Nachbildung, um nicht zu sagen Fälschung antiker Skulpturwerke, vor allem der Münzen aus. In Mailand hinwieder rettete der lombardische Realismus, der auch in der Malerei zur selben Zeit, als in Toskana schon der Manierismus in voller Blüte stand, noch Kraftnaturen vom Schlage der Crespi und Procaccini hervorbrachte, die Medaillistik vor Entartung. Die energische Individualität einiger bedeutenden Meister half ihr über die Klippen der ärgsten Manier hinüber. Auch dass die Künstler mehr als sonstwo der Gussmedaille den Vorzug vor der geprägten geben, trägt ganz wesentlich dazu bei, ihren Schöpfungen den Stempel des Individuellen, künstlerisch frei Geschaffenen zu bewahren.

Wir beginnen unsere flüchtige Umschau mit Padua und hier mit dem frühesten der in Betracht kommenden Meister, dem wohl nicht aus der Stadt selbst, sondern aus dem benachbarten Vicenza stammenden Valerio Belli (c. 1468—1546). Sein Künstlerruhm beruht vor allem auf seinen Vorzügen als Gemmenschneider. Dafür zeugt noch heute das sog. mediceische Kästchen in den Uffizien, einst aus Anlass der Vermählung Catharinas von Medici von Clemens VII. dem König Franz I. verehrt, aus 24 Kristalltafeln mit Scenen des Lebens

Christi in Tiefschnitt zusammengefügt; dafür zeugen ferner 30 ähnliche Tafeln, zu gleichem Zweck bestimmt, die einst in Privatbesitz (Pourtalès) in unsern Tagen in alle Winde zerstreut wurden. Von seiner Thätigkeit als Stempelschneider berichtet Belli selbst in seinem Testament, indem er die Zahl der durch ihn verfertigten Stempel mit 150 Stück angiebt, was also mindestens der halben Anzahl von Medaillen entspricht. Die Entdeckung eines alten Verzeichnisses derselben in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat es ermöglicht, 50 davon nachzuweisen. Es sind mehr oder weniger freie Nachformungen antiker Münzbilder, zum Teil auch selbständige Erfindungen solcher in antikem Geschmack, die namentlich in den Reversscenen eine beachtenswerte Vertrautheit mit der alten Kunst und eine wunderbare technische Fertigkeit verraten. Auch besitzen wir über ein halbes Hundert Bronzeplaketten von Belli mit teils antiken, teils christlichen Darstellungen, manche der letzteren nach seinen Intaglios kopiert. Dagegen ist die Zahl seiner den Zeitgenossen gewidmeten eigentlichen Denkmünzen sehr gering. Vor allem ist da sein charakteristisches Selbstbildnis hervorzuheben, das in drei durch ihre Kehrseiten verschiedenen Wiederholungen existiert (Fig. 168). Sodann die Medaillen auf Pietro




Fig. 169. Valerio Belli, Pietro Bembo.

Bembo, bezeugt durch zwei Briefe desselben aus dem Jahre 1532, also sieben Jahre vor seiner Ernennung zum Kardinal (Fig. 169). Die trockne Behandlung besonders des Revers verrät nur zu deutlich die an die Arbeiten der Glyptik gewöhnte Hand. Die Gestalt der Rückseite galt immer als Arno; erst in unsern Tagen hat A. von Sallet in ihr Bembo selbst nachgewiesen, wie er mit dem Griffel in der Hand am Waldessaume und Bachufer liegend seinen poetischen Gedanken nachhängt, genau nach Horaz' Schilderung (Oden IV, 3). Ausserdem werden unserm Künstler nur noch einige Medaillen auf Carl V. und seine Gattin Isabella von Portugal zugeschrieben.



Fig. 168. Valerio Belli, Selbstbildnis.

Ihren Ruf indes verdankt die Paduaner Medaillistik des Cinquecento vor allem Giovanni Cavino (c. 1500—1570). Er war es, der im Verein mit dem gelehrten Aless. Bassiano die Nachbildung der Antike — die Franzosen nennen es mit leisem Anstrich an bewusste und beabsichtigte Täuschung „contrefaçon“ — in methodischen Betrieb brachte. Nach alten Vorbildern, wie nach den besonderen historischen und sonst erforderlichen Angaben, die ihm sein Genosse lieferte, schuf Cavino Hunderte von Medaillen, in denen er die ganze Galerie historischer, litterarischer, dichterischer Berühmtheiten der alten Welt vereinigte, und brachte sie mit dem grössten Erfolg auf den Markt. Wie mancher seiner naiven Käufer wird geglaubt haben, mit ihnen echte Werke des römischen Altertums zu erwerben! Bezeichnend ist es, dass der Meister zum mindesten nichts that, um solchen Glauben zu zerstören:



Fig. 170. Giov. Cavino, Aless. Bassimo u. Giov. Cavino.

denn sein Name fehlt konsequent auf den antikisierenden Nachbildungen, während er wenigstens einige der Denkmünzen, die er von Zeitgenossen prägte, bezeichnet hat. Solcher zählen wir vierzig. Sie stellen die Zierden der Paduaner Gelehrtenwelt vor unsre Augen: die Bassiano, Benavides, Battaglini, Dulci, Fracastoro, Passeri, Salvioni; dann eine Anzahl vornehmer Venezianer, die zu Padua in Diensten der Republik standen oder dort ansässig waren; endlich von auswärtigen Notabilitäten Julius III. und seinen Bruder Baldassare del Monte. Die Medaille des Papstes ist bei Anlass der Vermählung Philipps II. mit Maria von England geprägt, wie die Reversscene bezeugt. Wir geben als Beispiele für des Künstlers Art das Doppelbildnis, worauf er sich mit Bassiano dargestellt hat (Fig. 170), sowie die Medaille des venezianischen Dichters und Kriegshelden Franc. Quirini, in Bart- und Haartracht wie im Kostüm durchaus als römischer Imperator aufgefasst — (Fig. 171).

An sie schliessen wir die von unbekannter Hand geprägte, aber der Weise Cavinos verwandte Denkmünze auf Franc. Commendone, als eines der vorzüglichsten Produkte der Medaillistik Paduas (Fig. 172). Denn dort muss sie ihrem Stil sowohl, wie dem Alter des Dargestellten nach entstanden sein. Dieser lebte als Vertrauter Luigi Cornaros, des weisen Verfassers der „Vita sobria" bis über sein dreissigstes Jahr hinaus in Padua, ehe er in die Dienste der Kurie trat, wo er es in glänzender Laufbahn bald zum Kardinal (1565), päpstlichen Legaten in Polen und beim Reichstag zu Augsburg brachte, sich aber wieder nach Padua zurückzog und dort 1584, erst 61 jährig, starb. Auch bei dieser Denkmünze ist der Einfluss der Antike auf der Bildseite nicht bloss an der Drapierung der Büste, sondern auch in der Auffassung des Portraits zu erkennen, während die anmutige Gestalt der in die Vergangenheit und Zukunft blickenden Freundschaft mit dem ihr den Kranz reichenden Genius zu Füssen viel mehr vom Formgefühl und von der Empfindungsweise der Renaissance als des klassischen Altertums an sich trägt.

Nur wenige Medaillen kennen wir von Giovanmaria Mosca, der in seiner Jugend zu Padua als Bildhauer thätig war und später an den polnischen Königshof kam, wo er bis an sein Ende (nach 1573) verblieb. Es sind die Bildnisse Königs Sigismund I., seiner Gattin Bona Sforza und deren Sohn Sigismund II., sämtlich 1532 datiert und bezeichnet. In Polen hatte Mosca auch einen Landsmann zur Seite: Domenico Veneziano, von dem eine gleichfalls bezeichnete und datierte (1548) Denkmünze Königs Sigismund II. vorhanden ist.



Fig. 171. Giov. Cavino, Franc. Quirini.

Ein Menschenalter später begegnet uns wieder in Lodovico Leoni (1531 bis 1612) ein fruchtbarer Künstler. Wir haben ihn an der römischen Zecca unter Gregor XIII. schon getroffen; allein bedeutender ist das Oeuvre, das er uns in seiner Vaterstadt hinterlassen hat. Unter dem Dutzend Stücken, woraus es besteht, (sie sind alle mit L.L. oder LVD. LEO bezeichnet und datiert) finden sich einige

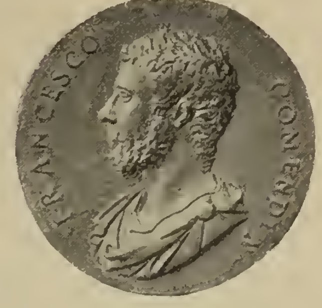



Fig. 172. Anonymer Meister, Franc. Commendone.

Berühmtheiten (Benavides, Sperone Speroni, Jac. Sansovino), dann aber auch junge Studierende der Hochschule, wie der Deutsche Joh. von Reichenberg und der Italiener Baldassare d'Ossa, dessen Bildnis wir als Spezimen des Meisters reproduzieren (Fig. 173).

Endlich kennen wir von dem gegen Ende des 16. Jahrhunderts thätigen Annibale Tosati eine mit A.P.F. (Annibale Padovano Fece) signierte und



Fig. 173. Lod. Leoni, Baldassare d'Ossa.

ausserdem litterarisch beglaubigte Denkmünze auf den Paduaner Arzt Girol. Fabrizio d'Acquapendente, während eine auf Speroni, die die gleiche litterarische Quelle auch als Tosatis Werk anführt, keine der beiden uns von dem berühmten paduaner Schriftsteller überkommenen ist (die eine stammt von Lod. Leoni, die andere ist mit F. S. bezeichnet).



Mailand rühmt sich als ältesten und zugleich bedeutendsten seiner Cinquecentomedailleure des aus Arezzo stammenden Leone Leoni (c. 1509—1590), zugleich eines der von seinen Zeitgenossen geschätztesten Bildner in Marmor und Bronze. Er war eine jener schrankenlos überschäumenden, gewaltthätigen Naturen, wie sie der Verfall der Renaissance erzeugte und wie sie uns aus dem Lebensbild, das Benv. Cellini — ihrer aller Prototyp — von sich selbst gezeichnet hat, so abschreckend vor Augen treten. Die Rolle, die Künstlerneid und Verleumdung, wie ihre wirksamen Helfer Dolch und Gift im Leben Leonis spielten, verschweigt sein Landsmann und frühester Biograph Vasari gänzlich; erst die Forschungen unsrer Tage haben darüber Licht verbreitet. Zuerst begegnet uns Leoni 1537—1540 in Rom als Stempelschneider der päpstlichen Münze. Aus dieser Zeit stammt auch seine früheste Denkmünze auf Paul III. vom Jahre 1538 in drei verschiedenen Varianten. Aus Eifersucht gegen seinen Rivalen Cellini veranlasst er dessen Verhaftung (1538), unter dem Vorwand, er habe zur Zeit des Sacco die päpstlichen Juwelen entwendet. Benvenuto gelingt es, sich von der Anklage zu reinigen, und kurz darauf (1540) kommt Leoni selbst wegen einer an dem

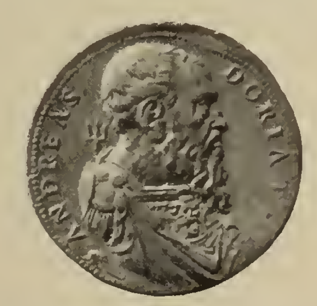


Fig. 174. Leone Leoni, Andrea Doria.



Fig. 175. Leone Leoni, Michelangelo.

deutschen Goldschmied Waldener verübten Gewaltthat auf die Galeeren. Durch die Protektion Andrea Dorias erhält er indes bald seine Befreiung und formt aus Dankbarkeit 1541 in Genua die Medaille seines Retters, eine seiner lebensvollsten Arbeiten (Fig. 174). Auf der einen ihrer zwei verschiedenen Kehrseiten hat er sein von den Ketten des Galeerensträflings umrahmtes Selbstbildnis, auf der andern die Galeere und einen Kahn, der ihn von dieser entführt, dargestellt. Im Jahr darauf an die Münze von Mailand berufen, bekleidet er dort bis 1545, und wieder von 1550 bis an seinen Tod die Stelle eines Münzmeisters. Nach vorübergehenden Aufenthalten in Venedig, wo er einen Gehilfen durch gedungene Mörder aus dem Wege zu räumen trachtet, — in Parma (1546), wo er vom Herzog zum Generalmünzmeister ernannt wird, — in Rom (1547), wo er für die Zecca einen Auftrag ausführt, geht er auf die Einladung Karl V. nach Brüssel (1549). Dort erhielt er dazumal, wie bei späteren Aufenthalten 1551 und 1556 eine Menge



Fig. 176. Leone Leoni, Kardinal Granvella.

Bestellungen für Statuen und Büsten von Mitgliedern der kaiserlichen Familie und führte sie teils in Brüssel, teils nach seiner Rückkehr in Mailand aus. Diese höchst lebensvollen, mit allem Pomp eines raffinierten Arrangements ausgestatteten Werke befinden sich noch heute in den Schlössern und Museen Madrids, einige auch in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. Seit 1558 bis an seinen Tod weilt Leoni ständig zu Mailand in seinem noch erhaltenen Palast, dessen Besitz er der Gnade des Kaisers dankte und den er mit Kunstwerken aller Art reich ausstattete. Leider befleckt er seinen Namen hier nochmals mit einer Missethat: er fällt den Sohn Tizians, der zur Behebung einer grösseren Summe nach Mailand gekommen war, meuchlerisch an, — wahrscheinlich um ihm das Geld zu rauben. Das Sonderbarste bei alledem ist, dass er seine Attentate begehen darf, ohne dafür im geringsten zu büssen! Der letzten Mailänder Zeit gehört auch das pomphafte Grabmal Giangiacomo Medicis im Dom daselbst an, das er im Auftrage von dessen Bruder Papst Pius IV. schuf (voll. 1563).

Das Medaillenwerk des Meisters umfasst über ein halbes Hundert Stücke. Darunter sind die hervorragendsten Berühmtheiten der Zeit vertreten: ausser den schon Genannten Carl V., seine Schwester und Gemahlin, Philipp II., der Kardinal Granvella, die Gouverneure Mailands Alfons und Franc. d'Avallos und Gonsalvo de Cordova, Pius IV., Tizian, Pietro Aretino, Vasari, Bandinelli, Michelangelo. Die letztere Denkmünze (Fig. 175) zeigt den 86 jährigen in durchaus realistischer Auffassung, die der Kraft der Doriamedaille kaum nachsteht; auf der Rückseite — von Michelangelo selbst angegeben — sehen wir in einfacher, gut disponierter Komposition einen von seinem treuen Hund geleiteten blinden Greis. Wir besitzen das Schreiben vom 24. März 1561, womit der Künstler vier Exemplare seiner Arbeit dem unsterblichen



Fig. 177. Jacopo da Trezzo, Gianello della Torre.

Gönner übersandte. — Die Denkmünze des berühmten Kanzlers Carls V., Kardinal Granvella möge das Bild der Kunstweise Leonis vervollständigen (Fig. 176). —

Ungefähr zu gleicher Zeit, aber freilich in weit weniger bevorzugter Stellung als Leoni ist Jacopo Nizzola da Trezzo (1515—1587) thätig. Da er sich nicht allein als Bildhauer und Medailleur, sondern namentlich auch als Gemmenschneider auszeichnete, ist es zweifelhaft, ob man ihn — wie geschehen ist — als Schüler Leonis betrachten kann. Seine früheste Medaille 1548) ist die des cremoneser Kriegsbaumeisters Gianello della Torre, der von 1550 an in den Niederlanden und Spanien in Diensten Carl V. und Philipp II. stand (Fig. 177). In dem kräftig behandelten, lebendigen Bildnis kommt Trezzo den besten Arbeiten Leonis nahe; die Rückseite erscheint im antikisierenden Geiste stilisierend, zum Teil nicht ohne Einfluss der Kunst Michelangelos. Sie stellt die Fontäne der Wissenschaft dar, deren Strahlen aus einer Urne auf dem Haupt einer weiblichen Figur entspringend von dem Wissensdurstigen aufgefangen und begierig geschlürft werden. In Mailand entstanden ausserdem die Denkmünzen auf Isabella Gonzaga, die Gattin Ferrantes, und auf ihre Tochter Hippolyta (1552), die Gemahlin des berühmten päpstlichen Heerführers Fabrizio Colonna. 1555 geht Trezzo nach den Niederlanden, verfertigt dort fünf Medaillen auf Philipp II. und



Fig. 178. Jacopo da Trezzo, Philipp II. u. Maria Tudor.



Fig. 179. Pompeo Leoni, Don Carlos.

seine Gemahlin Maria Tudor (Fig. 178), schneidet das Staatssiegel, und reist 1559 mit dem König nach Spanien, wo er bis an sein Ende mit bedeutenden bildnerischen Aufträgen beschäftigt wurde. Aus dieser Spätzeit haben wir von ihm nur noch die Medaillen auf den englischen Gesandten Montagu (nach 1560), den nicht näher bekannten Ascanio Padula (1577) und den Architekten des Escurials Juan de Herrera (1578). Diese Stücke sind in ihrer Mache und ihrem Stil der Philipps-Medaille analog und erreichen lange nicht die Wirkung und den künstlerischen Wert seiner frühen Schöpfungen.

Ein dritter, in der Reihe der Mailänder Medailleure eine Stelle beanspruchender Meister ist Annibale Fontana (1540 bis 1587), ein Glied der bekannten grossen Künstlerfamilie aus dem Tessin. Seinen Ruf erwarb er sich vorzugsweise als Gemmenschneider und Bildhauer, — Zeugnis dessen seine Skulpturen an und in S. Maria presso S. Celso zu Mailand. Doch lassen sich auch wenigstens zwei Medaillen von ihm sicher nachweisen: die des Fernando Franc. Davalos II., eines der Kriegshauptleute Philipps II., und jene Giampaolo Lomazzos, des bekannten Malers, Verseschmiedes und Kunstschriftstellers. Er erwähnt die Davalosmedaille im Trattato della pittura als eine Arbeit Fontanas und hat seine eigene als solche sogar in einem seiner schwulstigen Sonette besungen.

Auch bei Pompeo Leoni (c. 1535 bis 1610), dem Sohn Leones überwiegt der Bildhauer weitaus den Medailleur. In jungen Jahren (1556) kam er nach Spanien und war dort bis an seinen Tod mit bedeutenden Aufträgen befasst. Nur von 1582—1592 finden wir ihn vorübergehend in seiner Heimat. Der Escorial und die Schlösser in Madrid bewahren noch heute eine reiche Anzahl seiner Marmor- und Bronzewerke — Statuen und Büsten sämtlicher Glieder der königlichen Familie, die denen seines Vaters an Wirkung nichts nachgeben. Der Mailänder Frühzeit gehören die beiden signierten Medaillen auf Fernando Castaldi und Ercole II. d'Este; in Spanien schuf er jene des



Fig. 180. Ant. Abondio, Kaiser Max II. und seine Gemahlin Maria.

Infanten Don Carlos (1557), seines Erziehers Honorat Joannius und des königlichen Geheimschreibers Fern. de Lievana (1575). Die erstere, die wir in Fig. 179 wiedergeben, zeigt, wie weit die verschwommene Manier Pompeos hinter dem robusten Realismus seines Vaters zurücksteht, — man sehe nur die saft- und kraftlose Gestalt des Apollo auf der Rückseite! Oder wollte der Künstler damit etwa den Charakter seines Helden symbolisieren?!

Wir schliessen die Reihe der Mailänder Medailleure mit den beiden Abondio, Vater und Sohn, — obwohl ihre Thätigkeit fast durchaus dem Auslande angehört. Nur von Antonio (1538—1591) sind vier Jugendarbeiten aus seiner italienischen Zeit vorhanden: die Denkmünze Jac'.s da Trezzo, jedenfalls vor 1555, ehe er nach den Niederlanden und von dort nach Spanien ging; jene des Rechtsgelehrten Panziruolo aus Reggio, 1563 geprägt, und zwei andre von Antonfranc. Doni und einem unbekannten Giulio Rossi aus Carpi. Antonios übrige Stücke (41 sichre und 4 zugeschriebene) gehören seinem Aufenthalte in Prag an, wo er bei Maximilian II. und dessen Nachfolger Rudolf II. eine bevorzugte Stellung einnahm und die ganze Hofgesellschaft vom Kaiser (Fig. 180) bis zum Hofbaumeister Ferrabosco und Hofarzt Thomas Jordan porträtierte. „Was alle diese Arbeiten auszeichnet, ist eine sehr anmutige Verbindung des vornehm-repräsentativen romanischen Zugs in Haltung und äusserer Anordnung mit einer wohl durch deutsche Medaillenvorbilder verstärkten Intimität des Naturstudiums, das sich namentlich im Physiognomischen bewährt". (Dr. Habich.)

Nach Antonios Tode trat sein Sohn Alessandro (1580—1653) an die Stelle des Vaters in der Gunst Rudolfs II. und dessen Nachfolgers Mathias. Er war besonders geschätzt wegen seiner in Wachs bossierten und bemalten Porträts; als Medailleur brachte er sich erst zur Geltung, als er nach Kaiser Mathias' Tode 1619 in die Dienste Maximilian's von Baiern trat. Fürstlich besoldet und in den hohen Kreisen als Typus des gewandten Hofkünstlers des Seicento beliebt, schuf er eine grosse Zahl Denkmünzen vom Kurfürsten, von Albert von Leuchtenberg, Ferdinand Erzbischof von Köln, Albert von Freising u. a. m. „Sie alle ragen, wie die des Vaters durch ihre vornehme Auffassung hervor, die ebensoweit von aller höfischen Steifigkeit wie von flauer Idealisierung entfernt bleibt. Namentlich in der geistigen Erfassung der Dargestellten



Fig. 181. Aless. Abondio, Maximilian I. von Bayern.

bekundet sich die hohe künstlerische Kultur, die grosse „gratia", die seine Zeitgenossen an ihm rühmen." Wir müssen uns auf die Wiedergabe seines durchgeistigten Bildnisses Maximilians in höherem Alter beschränken (Fig. 181), da seine Arbeiten streng genommen nicht mehr in unsre Uebersicht gehören. Mit der Erwähnung des Meisters haben wir die Grenzen des Cinquecento, die unsrer Schrift von vorneherein gesteckt waren, beträchtlich überschritten und beeilen uns nunmehr, sie mit diesem letzten bedeutenden Vertreter der italienischen Medaillistik zum Abschluss zu bringen.

Inhalt.



Register.

Von

Walter Crane

sind folgende Werke in deutscher Ausgabe erschienen:

Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 160 Illustrationen. Aus dem Englischen übersetzt von L. und K. Burger. 2. Auflage. Brosch. M. 7,50, geb. M. 9,—.

Linie und Form. Autorisierte Ausgabe mit ca. 160 englischen Originalillustrationen. Brosch. M. 10,—, geb. M. 12,—.

Grundlagen der Zeichnung. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 200 Originalillustrationen. Brosch. M. 12,—, geb. M. 14,—.



Ferner:

Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis F. Day, Emery Walker, William Morris u. a.

Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays). Autorisierte deutsche Ausgabe besorgt von Dr. Julius Zeitler. I. Die dekorativen Künste. II. Die Buchkunst. III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser. IV. Wohnungsausstattung. V. Gewebe und Stickereien. Pro Band brosch. M. 2,—.

Von

William Morris

sind folgende Werke in deutscher Ausgabe erschienen:

Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art). I. Die niederen Künste. II. Die Kunst des Volkes. III. Die Schönheit des Lebens. IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können. V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation. Pro Band brosch. M. 2,—.

Kunstgewerbliches Sendschreiben. Brosch. M. 2,—.

Die Kunst und die Schönheit der Erde. Brosch. M. 2,—.

Ein paar Winke über das Musterzeichnen. Autorisierte Ausgabe, aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Dr. Julius Zeitler. M. 2,—.

Wahre und falsche Gesellschaft. Br. M. 1,—.

Zeichen der Zeit (Signs of change). Einzig autorisierte Ausgabe. Aus dem Englischen übertragen. Brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Neues aus Nirgendland. Utopischer Roman. Brosch. M. 6,—, geb. M. 7,50.

Die Geschichte der glänzenden Ebene, auch das Land der Lebenden oder das Reich der Unsterblichen genannt. Brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Männer der Zeit

Lebensbilder der hervorragendsten Persönlichkeiten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit. Neue Folge. Herausgegeben von Dr. **Julius Zeitler.**

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Band I. **Heinrich von Stephan** v. E. Krickeberg. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,—.

Band II. **Alfried Krupp** von Hermann Frobenius. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 2,60.

Band III. **Fridtjof Nansen** von Eugen von Enzberg. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 2,60.

Band IV. **Friedrich Nietzsche** von Hans Gallwitz. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,—.

Band V. **Franz Liszt** von Eduard Reuss. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band VI. **Max von Forckenbeck** v. M. Philippson. Mit Porträt. Geb. M. 4,60.

Band VII. **Ludwig Windthorst** v. J. Knopp. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band VIII. **Ernst Haeckel** v. Wilh. Bölsche. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band IX. **Ernest Renan** v. Ed. Platzhoff. Ein Lebensbild. Mit Porträt. Geb. M. 3,60.

Band X. **David Friedrich Strauss.** Sein Leben und seine Schriften unter Heranziehung seiner Briefe dargestellt v. Karl Harraeus. Mit Porträt. M. 4,60.

Band XI. **Joseph Arthur Graf von Gobineau.** Sein Leben und sein Werk. Von Dr. Lic. Eugen Kretzer. Mit Porträt. Geb. M. 4,—.

Band XII. **Max Klinger** v. Lothar Brieger-Wasservogel. Mit Porträt. Geb. M. 4,—.

Ausführliche Kataloge und Prospekte versendet an jede Adresse gratis u. franko der Verlag von

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig, Goeschenstrasse 1.

In Vorbereitung:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts."

Prof. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Antike Möbel und Hauseinrichtungen."

Prof. Justus Brinkmann, Direktor des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.
„Die Wandlungen des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert."

Prof. Deneken, Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld.
„Nordisches Kunstgewerbe unserer Zeit."

Dr. Friedrich Dörnhöffer, Kustos des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk. Druck und Schmuck."

Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug."

Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdocent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen."

Dr. Richard Graul, Direktor des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance."

Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance."

Dr. Jean Loubier, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Bucheinband in alter und neuer Zeit."

Wirkl. Geh. Ober-Reg.-Rat K. Lüders, Grunewald-Berlin.
„Berliner Porzellan."

Professor Dr. Alfred G. Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre."

Professor Dr. Erich Pernice, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten."

Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
„Persische Keramik."

Dr. Julius von Schlosser, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter."
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance."

Professor Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen."

Professor Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, Dozent an der technischen Hochschule Dresden.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe."
2. „Deutsches Rokoko."

Dr. Richard Stettiner, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan."

Professor Henry van de Velde, Weimar.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes."

Professor Dr. Franz Wickhoff, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten."
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und in Frankreich im 15. Jahrhundert."

Julius Zöllner in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit."

An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Direktor Angst, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Architekt H. Muthesius, London, Direktor Julius Leisching, Brünn, Professor Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a.





